L'ESPRIT NOUVEAU

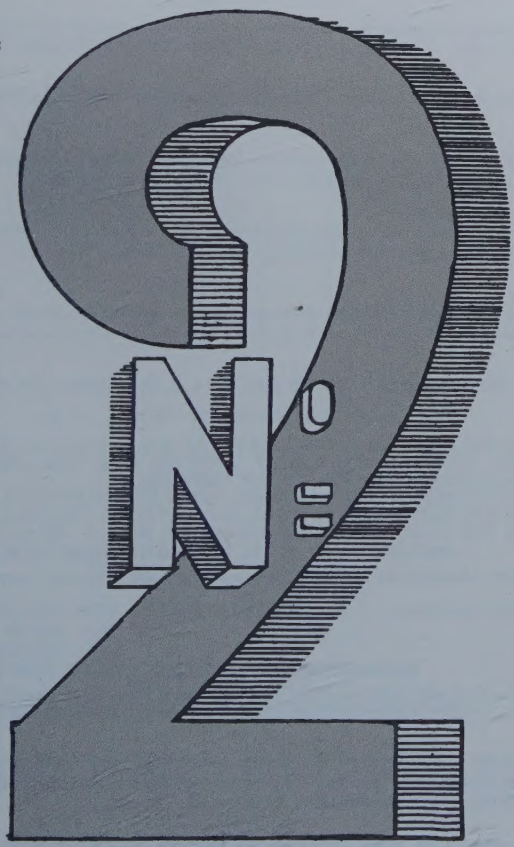
REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

DIRECTEUR : PAUL DERMÉE

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE
PEINTURE SCULPTURE ARCHITECTURE
LITTÉRATURE MUSIQUE
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR
LE THÉATRE LE MUSIC-HALL LE CINÉMA LE CIRQUE LES SPORTS
LE COSTUME LE LIVRE LE MEUBLE
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

Voir au verso les avantages et les primes réservés aux Abonnés.



DANS CE NUMÉRO

qui contient 138 pages
50 photogravures, 1 reproduction aux trois couleurs : CÉZANNE

et un supplément littéraire :
La Reine de Saba,
par KNUT HAMSUN
(prix Nobel 1920)

SOMMAIRE

L'Esthétique nouvelle ou la science de l'art (*fin*), Victor BASCH. 119
Vie de Paul Cézanne, VAUVRECY. 131
Lettres CÉZANNE 133
Erik Satie, Henri COLLET. 145
Ornement et Crime, Adolphe LOOS. 159
Lipchitz, Paul DERMÉE. 169
La Rythmique, Albert JEANNERET. 183
Knut Hamsun, ALZIR HELIA. 190
Trois rappels à MM. les architectes (2e article), LE CORBUSIER-SAUGNIER. 195
La Doctrine de Lacerba, GIUSEPPE UNGARETTI. 200
L'Expressionnisme dans l'Allemagne contemporaine, Raymond LENOIR. 206
Les Chants de Maldoror, Céline ARNAULD. 208
Les Maisons Voisin, L. C.-S. 211
Copeau et Gémier, Maxime LEMAIRE. 216
L'Harmonie, G. MIGOT. 223
Le Salon d'Automne. VAUVRECY. 227
Échos de la dernière heure. 230
Échos de l'Hôtel Drouot.
Une exposition de peinture à Liége.
Supplément littéraire Knut Hamsun.

POUR LA VENTE EN GROS
MESSAGERIES HAZARD
11, Rue Coetlogon, PARIS (VIe)

PRIX NET : 6 francs (français)
POUR TOUS PAYS

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
95, *Rue de Seine, PARIS (VIe)*

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS

Siège social : 95, Rue de Seine, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

Le numéro : 6 francs français pour tous pays

Directeur : PAUL DERMÉE

DIRECTION & ADMINISTRATION : 95, RUE DE SEINE, PARIS (VIe)

Correspondance, demandes d'abonnement, mandats et valeurs doivent être adressés à :

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU, 95, Rue de Seine, PARIS (VIe)

LIBRAIRES. — Commandes de numéros et retours doivent être adressés à notre dépositaire exclusif pour la VENTE AU NUMÉRO : Messageries Littéraires, G. Hazard, 11, Rue Coetlogon, PARIS (VIe).

ABONNEMENTS

12 numéros : 70 francs français pour tous pays

La Revue paraît le 15 de chaque mois

AVANTAGES RÉSERVÉS AUX 1.000 PREMIERS ABONNÉS :

Par exception l'abonnement est **réduit** à 60 francs français pour les 1.000 premiers abonnés.

PRIMES RÉSERVÉES AUX SEULS ABONNÉS :

Gravures tirées sur papier de luxe, numéros spéciaux, suppléments, quel qu'en soit le prix marqué.

Le Directeur reçoit le jeudi, de 3 à 5, à la Rédaction de la revue, 95, Rue de Seine.

*

Les ouvrages envoyés pour compte-rendu doivent être adressés impersonnellement à la Revue, en double exemplaire.

*

Reproduction et traduction des œuvres et illustrations publiées par « l'Esprit Nouveau » interdites pour tous pays, *citations du présent numéro autorisées avec indication de source.*

*

Les manuscrits ne sont pas retournés, les auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de leurs ouvrages peuvent les reprendre au bureau de la Revue où ils restent à leur disposition pendant un an.

*

Les conditions actuelles de la librairie ne nous permettent *aucun service gratuit.*

BIBLIOPHILES :

" L'ESPRIT NOUVEAU " TIRE EN PLUS DE SON ÉDITION NORMALE

une Edition spéciale de Grand Luxe

Il est tiré avec art 100 exemplaires de GRAND LUXE, numérotés, justifiés.
LES TEXTES sont tirés sur fort VELIN TEINTÉ PUR FIL LAFUMA.
LES GRAVURES sont tirées sur fort VELIN TEINTÉ.
LES ÉPREUVES EN COULEURS sont tirées sur PAPIERS SPÉCIAUX.
LES GRAVURES ORIGINALES sur GRANDS PAPIERS DE FIL, VÉLINS OU VERGÉS.
Ces 100 exemplaires sont numérotés de 1 à 100 et portent
IMPRIMÉ, LE NOM DU SOUSCRIPTEUR

Le privilège du même numéro de série est garanti au souscripteur pendant toute la durée de son abonnement.

Cette édition comporte de plus :

DOUBLE SUITE DES GRAVURES ORIGINALES
» » » BOIS ORIGINAUX
» » » POCHOIRS, ÉTATS
QUADRUPLE SUITE DES ÉTATS DES TIRAGES EN COULEUR

En cours de publication, nous garantissons d'apporter à cette édition tous enrichissements et perfectionnements désirables, tenant à honneur d'en faire une magnifique collection d'une valeur bibliophile très importante, un objet unique.

*

N.-B. — Cette édition n'est pas mise dans le commerce. MM. les bibliophiles sont priés d'adresser directement le montant de leur souscription, soit 200 francs par an, à la Société d'Édition de l'Esprit Nouveau, 95, Rue de Seine, à Paris, pour les numéros de série de 3 à 100.

*

Par exception, en raison de leur particulière valeur bibliophilique, la souscription aux numéros de série 1 et 2, tirés sur fleur de forme, est de 1.000 francs pour l'année.

PORTRAIT D'HOMME

COLLECTION GEORGES BERNHEIM

PAUL CEZANNE

L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art

Lettre au Directeur de l'ESPRIT NOUVEAU

par Victor Basch

(Fin)

II

Jusqu'à présent, nous n'avons tenu compte, en essayant de fixer les buts et les méthodes de l'esthétique contemporaine, que du spectateur ; nous n'avons établi aucune distinction entre les objets de la contemplation esthétique qui appartiennent à la nature et ceux qui sont dus à l'art. Il faut que nous nous tournions maintenant vers le domaine élu de l'esthétique, c'est-à-dire vers l'œuvre d'art.

Cette œuvre d'art, il est possible de l'étudier à deux points de vue : au point de vue de son créateur, de l'artiste, et au point de vue de l'objet d'art en lui-même, tel qu'il nous est donné, comme une réalité extérieure analogue à d'autres réalités de la nature, de la vie psychique et de la vie sociale. L'esthétique ancienne, sans faire nettement la distinction que nous venons d'établir, ne l'a pas ignorée. Elle a essayé, d'une part, de se rendre compte de la nature de la création artistique, des facultés maîtresses de l'artiste et, d'autre part, elle a étudié les grandes époques, les grands styles, les grandes formes esthétiques. Enfin, elle est descendue aussi à l'analyse minutieuse d'œuvres d'art particulières. Elle a fait, d'un côté, la psychologie de l'artiste et, d'autre part, elle a tenté d'animer du souffle philosophique et d'approfondir ainsi l'histoire de l'art.

Je crois qu'il est possible d'affirmer que, plus encore dans le domaine de l'étude de l'art que dans le domaine de l'esthétique proprement dit, c'est-à-dire dans l'étude du spectateur et du contemplateur, l'esthétique contemporaine a apporté des mé-

thodes et des objets de recherches nouveaux. Pour les désigner d'un mot, je dirai qu'elle a l'ambition de constituer, à côté de l'histoire de l'art, une science nouvelle qu'elle a appelée la *Science de l'Art*. Quel est l'objet, quelles sont les méthodes de cette science nouvelle ?

A mon sens, la Science de l'art doit avoir comme cinq grands chapitres :

1° L'artiste et la nature de l'art en général.
2° L'évolution des arts.
3° Le système des arts.
4° La technique des arts.
5° L'étude individuelle d'un artiste et d'une œuvre d'art particulière.

1° Et avant tout, l'artiste et l'art en général. Nous l'avons dit, l'esthétique ancienne n'a pas ignoré le problème. Elle s'est demandé si la création artistique faisait appel à des facultés spéciales et uniques, ou bien si l'artiste créateur use de facultés qui trouvent leur emploi dans la vie psychologique ordinaire de l'homme, mais en use d'une façon particulière. La science de l'art a repris le problème là où l'esthétique ancienne l'avait laissé. Elle a appliqué à sa solution la méthode génétique que j'ai définie plus haut et, au lieu de considérer l'instinct créateur artistique, le génie, comme une faculté mystérieuse et inexplicable, dans laquelle il était comme impie de pénétrer, elle a envisagé cet instinct sans mysticisme extatique et a prétendu l'analyser comme toute autre faculté psychique et le réduire à ses éléments. C'est ainsi que, comme l'esthétique ancienne, elle a envisagé la création comme due, en dernière analyse, à ce que l'on a appelé l'imagination productive, par opposition à l'imagination reproductrice. Mais, cette manifestation particulière de l'imagination, elle a essayé de la rapprocher de manifestations analogues de la même faculté. Ainsi, elle a analysé les rapports qu'entretient l'imagination productive avec le rêve et l'hallucination ; elle a étudié les relations entre l'image et le sentiment, l'image et le mouvement et s'est rendu compte que les phénomènes de la création artistique n'étaient qu'une manifestation particulière de l'irrésistible tendance qu'a toute image, créée et soutenue par un sentiment intense, de se tra-

duire en mouvements, de s'exprimer. Elle a, dans l'analyse de l'instinct artistique, fait une large part à cet instinct d'imitation dans lequel déjà Aristote avait vu l'une des sources les plus profondes de l'art. Mais cet instinct d'imitation, elle l'a étudié avec toutes les ressources que la psychologie génétique a mises à sa disposition, remontant de l'instinct d'imitation artistique jusqu'au mimétisme de l'enfant et de l'animal. Elle a, de plus, rapproché l'instinct créateur artistique de l'instinct du jeu et étudié, pour élucider ce concept si important, non seulement les jeux des enfants, mais les jeux des animaux. Elle s'est de plus rendu compte des relations indissolubles qu'entretient l'instinct artistique à l'origine de tous les arts et qu'elle continue à entretenir dans les formes d'art les plus élevées avec le sentiment religieux : la magie, les rites, etc. Enfin, elle s'est efforcée de pénétrer plus en avant encore dans les racines dernières de l'instinct artistique et a cru en surprendre la genèse dans l'instinct créateur par excellence, à savoir l'instinct sexuel. Là encore, on le voit, l'esthétique nouvelle aborde toute une série de problèmes nouveaux et ouvre toute une série de voies nouvelles dans lesquelles les chercheurs viennent à peine de s'engager et où peut-être les attendent, à côté d'inévitables échecs, de nombreuses et importantes réussites.

D'autre part, pour pénétrer le mystère de la création artistique et de l'origine de l'art, l'esthétique ancienne était partie d'artistes accomplis et d'œuvres d'art complexes ; elle s'était demandé ce que c'était qu'un architecte, un sculpteur, un peintre, un poète, épique ou dramatique, ce que c'était que l'architecture, la sculpture, la peinture, la poésie lyrique, épique ou dramatique. Là encore, les esthéticiens contemporains affirment que la méthode est inopérante et que c'est génétiquement qu'il faut procéder. L'instinct artistique primitif ne s'est pas révélé, en effet, nous le savons de source certaine, dans les arts dits supérieurs ou idéaux, dans les œuvres hautes et complexes qu'admirent les hommes ; mais il a débuté par d'humbles manifestations à côté desquelles l'ancienne esthétique a passé, hautaine et dédaigneuse. Les premières œuvres d'art, ce sont les tatouages et les scarifications ; ce sont des lignes tracées dans le sable ou sur l'écorce des arbres ; ce sont, à mesure que les hommes se sont élevés au-dessus de

l'état animal, les ornements, les armes, les tissus, les poteries, les ustensiles domestiques, les danses auxquelles étaient associées des paroles chantées, rythmées, scandées, récitées et d'humbles actions mimées. C'est dans ces manifestations pauvres et frustes de l'instinct créateur que l'esthétique contemporaine voit les manifestations spécifiques de l'art et c'est par leur étude qu'elle débute pour remonter peu à peu, à travers toutes les étapes intermédiaires, jusqu'aux arts supérieurs ou idéaux qui, tous, plongent par leurs racines dans ces formes primitives.

En étudiant ces manifestations, les esthéticiens contemporains ont statué que, de même que, dans la nature, sous la diversité vertigineuse des motifs, transparaissent un certain nombre de thèmes directeurs qu'elle reproduit incessamment en les diversifiant et en les combinant toujours à nouveau, de même, dans les manifestations infiniment multiples et variées de l'art, se révèlent un certain nombre de formes fondamentales et de types identiques. Pour surprendre ces types, il faut analyser, non pas les arts supérieurs, mais bien les arts industriels ou mineurs dont les produits satisfaisaient tout d'abord uniquement des nécessités matérielles, mais où, peu à peu, à la satisfaction de ces nécessités s'est ajoutée celle de besoins idéaux et désintéressés. C'est, a dit Gottfried Semper, dans ces humbles produits que se manifeste le *code primitif* de l'esthétique pratique, lequel a précédé l'apparition des arts supérieurs qui ont emprunté à leurs modestes précurseurs un langage formel déjà articulé dont il est possible de constater, jusque dans les œuvres les plus élevées de la hiérarchie des arts, l'influence persistante. En étudiant ces formes, ces motifs, ces thèmes primitifs et en en suivant l'évolution chez les différents peuples et dans les différentes époques, l'on s'est aperçu que les formes élémentaires de l'art s'expliquent non par quelque inspiration mystérieuse, mais qu'elles dépendent étroitement de l'usage matériel auquel on les faisait servir, de la matière première dont elles étaient constituées et des procédés techniques employés pour les réaliser.

Cette conception de l'œuvre d'art entraîne les conséquences importantes que voici. A envisager la création artistique, non dans ses formes idéales les plus hautes, mais dans ses manifes-

tations primitives où se dévoile sa naissance, l'on s'aperçoit que l'activité artistique n'est pas, à son origine, comme on l'avait cru, une activité individuelle, mais bien une activité éminemment sociale, que les premiers produits pauvres et frustes de l'instinct plastique sont non seulement créés pour la communauté, mais sont le travail commun de ghildes d'artisans n'élevant aucune prétention à l'originalité. Tout de même, les formes primitives des arts de la parole et du mouvement, les danses accompagnées de chants, d'instruments de musique et de paroles, représentent et illustrent toujours une action intéressant le clan tout entier, lequel y participe de quelque manière.

Cela étant posé, il est naturel que, pour surprendre l'éveil de l'activité artistique, l'on ne se contente plus d'étudier cette activité chez les peuples les plus hautement civilisés où l'esthétique ancienne l'avait cherchée. Cette esthétique empruntait ses objets d'étude presque exclusivement à cet art des Hellènes qu'elle avait une tendance à considérer comme un art primitif, alors qu'en réalité c'était un art relativement moderne qui avait passé par de nombreuses évolutions et qui avait subi l'influence de l'art de nombreuses nations. Tout au plus les esthéticiens anciens remontaient-ils jusqu'aux peuples d'Orient. Fidèles à la méthode génétique, les esthéticiens contemporains, pour étudier l'instinct artistique primitif, recourent non seulement aux formes les plus humbles créées par le besoin plus que par l'idéal, mais encore étudient-ils ces formes chez les peuples les plus bas placés dans la hiérarchie des civilisations et ne dédaignent-ils même pas d'analyser de près ce qui peut être considéré, sans paradoxe, comme œuvres d'art animales : le chant, les gambades, la musique instrumentale des oiseaux, leurs parades d'amour et leurs danses, les berceaux ornés de coquillages et d'ailes où ces parades et ces danses sont exécutées, etc. A ces recherches, ils associent celles relatives à l'art de l'enfant, notamment à ces dessins dont les esthéticiens ethnologues ont tiré grand profit, et à l'art enfin des anormaux. De là, ils vont à l'art préhistorique, notamment à cet art des cavernes qui nous a légué tant d'authentiques chefs-d'œuvre. Et enfin, ils s'arrêtent longuement et minutieusement à l'art des peuplades dites sauvages. C'est ainsi qu'à toutes les méthodes que nous avons énumérées plus haut : métaphysique, logique, psychologique,

d'introspection et d'expérimentation et biologique, s'associent les méthodes anthropologique, ethnographique, ethnologique et sociologique.

Ces méthodes nous ont fourni sur la nature et le développement des arts des enseignements extrêmement importants. Nous savions déjà qu'à l'origine, les arts primitifs ne sont pas dus à des préoccupations esthétiques proprement dites, mais visent avant tout à satisfaire des besoins pratiques. Nous apprenons maintenant que la loi selon laquelle évoluent ces arts n'est ni la loi qu'avait proposée Semper, à savoir la dépendance des formes primitives de la matière première, de l'usage et des procédés techniques; ni la loi qu'avait enseignée Taine, à savoir la dépendance en quelque sorte mécanique de l'œuvre d'art, de la race, du milieu et du moment historique. En effet, les ethnographes et les ethnologues ont montré que, chez les peuples les plus éloignés les uns des autres dans le temps et dans l'espace et par les origines ethniques, on rencontre des œuvres identiques et qu'au contraire, chez les peuples contemporains, consanguins et soumis aux mêmes influences climatériques, l'on trouve des œuvres absolument dissemblables. C'est dire que la genèse de l'évolution des arts obéit à une loi plus générale qui, d'après Bücher et Grosse, est le travail et plus précisément le mode de la production économique, la forme, la division du travail. Selon que les peuples sont chasseurs, agriculteurs ou pasteurs, ils ont créé des types et des thèmes artistiques communs, qu'ils habitent les régions polaires, l'Australie ou l'Afrique, qu'ils soient Esquimaux, Boschimans ou nègres.

2° Ces vues de l'esthétique contemporaine sur la nature de l'art nous ont amené naturellement à son évolution. La méthode génétique veut que, pour surprendre l'instinct esthétique dans son essence, c'est par ses origines qu'il faut commencer. Elle ne veut naturellement pas qu'à ces origines nous nous arrêtions : l'idéal qu'elle vise, c'est de remonter des formes les plus humbles, telles que les a créées l'art animal, l'art de l'enfant, l'art des peuplades dites sauvages jusqu'aux œuvres les plus complexes et les plus accomplies des nations les plus hautement civilisées. C'est là l'histoire génétique ou évolutive des arts.

Cette histoire, qui ne pourra être écrite qu'après d'immenses recherches que seul pourra dominer un cerveau monstrueusement encyclopédique, se construirait, à mon sens, de la manière suivante. Les chapitres préliminaires en seraient l'art des animaux, l'art de l'enfant, l'art des anormaux. Puis, il faudrait établir une première et essentielle division ; d'un côté et d'abord les arts mineurs, industriels, ornementaux, décoratifs, de l'autre et ensuite les arts idéaux. Ces arts mineurs, il faudrait les subdiviser d'après les matières premières qu'ils emploient, selon que cette matière est flexible, souple, résistante — malléable et plastique — élastique, en forme de bâtonnets et d'une solidité relative — dense, résistant à la pression et au frottement, — ce qui donne la céramique, la tectonique (arts de la charpente) et la stéréotomie (arts de la maçonnerie). Chacun de ces arts mineurs ainsi obtenus, selon une division proposée par Gottfried Semper, il faudrait l'étudier dans la préhistoire, puis chez les peuplades sauvages divisées selon les stades sociologiques qu'ils ont parcourus (chasseurs, agriculteurs ou pasteurs), selon les continents ou parties de continents qu'ils habitent. Puis, il faudrait aller aux époques historiques, distinguer entre l'art de l'Orient et l'art de l'Occident, dans cet art de l'Orient lui-même étudier l'art de l'Extrême-Orient : Chine et Japon, ensuite Inde, Perse, Afghanistan, Arménie, Syrie, Babylone, Afrique du Nord, Egypte et n'en venir qu'après à l'Europe, à la Grèce, à Rome, à la Russie, à la Scandinavie et enfin aux grandes nations artistiques : Italie, France, Allemagne. Il faudrait, ce premier et prodigieux travail accompli, le recommencer pour les arts idéaux et suivre l'évolution dans les temps modernes de l'architecture avec ses spécifications, la plastique, la peinture, la musique, les arts de la parole, la danse, la mimique. Ce n'est que quand nous disposerons de cette histoire complète et méthodique que nous saurons véritablement ce qu'est l'évolution des arts. Encore un coup, nous savons que c'est là une œuvre immense et qui aurait besoin, pour être menée à bien, de peuples de chercheurs, mais nous croyons qu'il faut qu'elle soit entreprise et que ce n'est qu'à cette condition que l'histoire de l'art pourra devenir la science de l'art.

3° Nous avons dit plus haut que pour écrire l'histoire évolutive des arts, il faut établir parmi eux une division provisoire, laquelle peut suffire au but particulier que vise cette histoire. On peut considérer comme donnée l'existence de différents groupes d'arts, tels que nous les révèle l'histoire; il y a des arts mineurs et des arts idéaux, parmi ces arts mineurs, il y a eu l'art du fer, l'art du bois, etc., parmi les arts idéaux, des arts plastiques, des arts musicaux, etc. Mais on peut envisager le problème sous un autre angle. Notre étude sur la genèse et l'essence de l'art en général a dû nous apprendre à quelle activité particulière correspond l'instinct artistique. Admettons, par hypothèse, que l'art soit essentiellement, comme je le crois et l'enseigne, d'une part l'expression ou la représentation dans une œuvre durable d'événements extérieurs ou intérieurs jaillis de notre émotion et élaborés par l'imagination et, d'autre part, l'éternisation de l'intuition passagère et fugitive. Cette définition admise, on peut rechercher et il faut rechercher comment cette expression émotive et imaginative s'est segmentée dans des formes particulières, pourquoi l'instinct artistique s'est cristallisé dans telles formes plutôt que dans telles autres. C'est là le problème du *système des arts.*

Il implique que les différentes formes d'arts, tout en étant profondément séparées, constituent pourtant une unité : étant toutes les manifestations d'une même âme humaine, ils devront constituer un véritable organisme et comme un cosmos. Ce sont les lois de cet organisme que le système des arts vise à déceler. On peut, dans ce cosmos, distinguer, ainsi que l'ont fait un certain nombre de théoriciens, comme deux continents : le monde de l'espace et le monde du temps. Ou bien, on peut en distinguer trois : le monde du mouvement, le monde du repos, et, entre les deux, le monde de la causalité. On peut, dans le monde du mouvement, partir de la parole, montrer que la parole est primitivement un mouvement, un *son du geste,* c'est-à-dire se compose d'un élément vocal et d'un élément mimique, observer de plus que le geste est l'élément essentiel de la mimique, l'élément vocal, l'élément primordial de la musique, ce qui établit, on le voit, un premier lien entre la poésie, la mimique et la musique. On peut, dans les arts du repos, consi-

dérer que l'élément primordial en est l'*image*, c'est-à-dire un composé à deux dimensions de corps et d'espace, établir que l'art qui modèle l'espace est l'architecture, que l'art qui correspond au corps, qui le sculpte, est la statuaire et que la peinture est la synthèse de ces deux arts à quoi correspondent les choses réelles à trois dimensions. L'on peut enfin établir entre les différents couples ainsi obtenus des liens : la mimique et la plastique partant de l'homme et visant l'homme ; l'architecture et la musique, au contraire, partant d'un domaine plus large et visant une sphère plus large, étant des conquêtes faites sur l'espace et le temps vides que nous emplissons de contenu humain et qui aboutit à la transformation artistique du monde extérieur et à la sensibilisation du monde intérieur. C'est là seulement un exemple que j'ai voulu donner de la façon dont le système des arts pose le problème dont il traite. L'important est de reconnaître que le problème existe et de considérer les différents arts, non pas comme nés sporadiquement sans lien ni ordre, mais comme des créations de l'esprit subordonnées à des principes déterminés de différenciations et de progrès.

4° Au problème du système des arts se rattache naturellement et nécessairement le problème de la *technique des arts*. Si quelques théoriciens croient que les différents arts représentent des tendances déterminées de notre esprit, tendances régies par des lois qu'il reste à chercher, tous les théoriciens sont d'accord pour affirmer que chaque art se sert de matériaux différents, que chacun utilise ces matériaux d'une façon spécifique et procède, pour émouvoir l'âme des spectateurs, selon des moyens qui lui sont propres ; l'étude de ces moyens d'expression, ou, comme disait l'ancienne esthétique, des signes dont se sert chaque art, constitue la technique des arts. Cette technique, elle aussi, quelque nombreuses que soient les tentatives faites par tant de théoriciens anciens et modernes, reste encore à écrire. Prenons comme exemple la poésie, c'est-à-dire l'art qui, depuis l'antiquité la plus haute, a été chez tous les peuples l'objet des études les plus nombreuses et les plus minutieuses. Tous les esthéticiens enseignent que le moyen d'expression propre à la poésie est la parole. Mais, dès que l'on se demande ce qui, dans la parole, est proprement le moyen d'expression

de la poésie, les avis divergent. La parole, en effet, se compose d'une part de sons, d'où il résulterait que ce qui constitue la poésie, c'est la musique, le rythme du vers, la mélodie de la rime, l'harmonie des différents sons qui composent le vers. Mais, d'autre part, les sons qui constituent la parole ne sont pas seulement des sons musicaux, mais ils ont une signification, ils sont capables de représenter des personnages — avec quel détail, avec quelle précision ? — d'évoquer des tableaux, d'exprimer des pensées proprement dites, si bien que la parole est à la fois musique, plastique et instrument logique. Quel est le rapport de ces éléments, leur dosage ? Voilà l'un des problèmes de la technique des arts et chacune des formes d'art — dans l'architecture : l'architecture religieuse et laïque, dans l'architecture religieuse : le temple, la cathédrale, etc. ; dans la musique : la symphonie, la sonate, le quatuor, l'opéra, le lied, etc. ; dans la poésie dramatique : le mimus, la farce, la tragédie, la comédie, le vaudeville, etc... — pose des problèmes analogues.

5° Toutes les recherches que je viens d'esquisser sommairement ne visent que l'art et les arts en général : la Science de l'Art, comme toute science, est avant tout générale. Mais, d'autre part, il est clair que ce qui nous intéresse autant et même plus que l'art et les arts en général, ce sont les artistes et les œuvres d'art particulières. La Science de l'Art serait singulièrement imparfaite et décevante, si, après avoir posé des lois et découvert des relations, elle n'était pas capable de prendre corps à corps la réalité particulière, si elle n'osait pas affronter l'individuel. Tout individu, en art comme dans le monde organique, est constitué d'éléments qui lui sont communs avec tous ses frères en vie, mais dans chaque individu, ces éléments se combinent d'une façon particulière et unique, et le but dernier, le plus délicat et le plus difficile de toute science, de la science de l'art comme de toute autre, c'est d'expliquer le lien plastique qui relie les différents éléments de chaque être, la loi de cristallisation particulière et unique à laquelle ces éléments obéissent. De même qu'à la psychologie générale, qui étudie les lois de l'esprit en général, on a associé la psychologie individuelle qui veut pénétrer dans le foyer secret où s'élabore la

personnalité, il faut joindre à l'esthétique générale et à la science de l'art, *l'esthétique individuelle*. Pour comprendre une œuvre d'art et l'artiste qui la crée, il faut, sans doute, avant tout l'élan sympathique, la faculté de pouvoir se transporter dans l'âme d'un artiste, dans le cœur d'une œuvre, le talent de les épouser, de les vivre, de devenir eux. Il semble que ce soit là avant tout une œuvre d'amour et que, de même que pour des raisons que la psychologie a depuis si longtemps cherchées et qu'elle n'a pas encore découvertes, chacun d'entre nous ne se sent attiré que vers tel autre être, de même nous ne vibrons véritablement qu'à telle forme d'art, qu'à telle œuvre d'art, qu'à tel artiste. Mais, si en effet, pour toute recherche d'esthétique individuelle, il faut l'amour, le tact, si, grâce à cet élément d'amour, toute recherche d'esthétique individuelle doit devenir elle-même une œuvre d'art, la part de la science y reste considérable. Oui, pour comprendre un artiste particulier, une œuvre d'art particulière, il faut commencer par l'aimer, mais il faut se rendre compte de son amour, il faut embrasser l'œuvre d'art et l'artiste, à la fois, dans son ensemble et dans tous ses détails, ranger l'œuvre dans le groupe auquel il appartient, se rendre compte des influences historiques et sociales qu'elle a subies et enfin et surtout préciser la technique que l'artiste y a appliquée. Or, cela n'est plus seulement de l'amour, mais c'est de la science, une science qui, comme toute science véritable, est toute baignée, toute saturée de sympathie.

***

Voilà, Monsieur, quelques-unes des vues relatives à l'esthétique nouvelle et à la science de l'art que je voulais présenter aux lecteurs de l'*Esprit Nouveau*. Il se seront aperçus, en me lisant, que je n'ai guère fait que de tracer des cadres et d'esquisser comme une table des matières. Mais, quelque long que soit mon article, il m'était impossible, étant donnée la place dont je disposais, de faire autre chose. Pour remplir ma tâche, il faudrait non pas un volume, mais beaucoup de volumes que je n'aurais sans doute pas le temps d'écrire, que je ne serais sans doute pas capable d'écrire. A mes lecteurs de suppléer à

mon insuffisance. Cette Revue de jeunes, m'avez-vous dit, s'adresse à des jeunes, surtout à des artistes qui sont convaincus que, tout en obéissant à l'inconscient de leur instinct, ils sont soumis à des lois et qui ne croient pas déchoir en voulant chercher ces lois. Qu'ils associent leurs efforts aux nôtres et qu'ils écrivent, eux, des chapitres que nous n'aurons pas le temps d'écrire, que nous n'aurons peut-être pas la force d'écrire.

L'esthétique et la science de l'art sont l'œuvre commune des philosophes de l'art, des historiens de l'art et des artistes eux-mêmes. Les philosophes ont, depuis des siècles, fourni leur quote-part. Que les artistes s'y mettent à leur tour. Les philosophes leur feront grand accueil et je suis sûr que les historiens, quelle que soit leur traditionnelle défiance à l'égard de l'esthétique, ne leur fermeront pas les bras.

Veuillez croire, Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

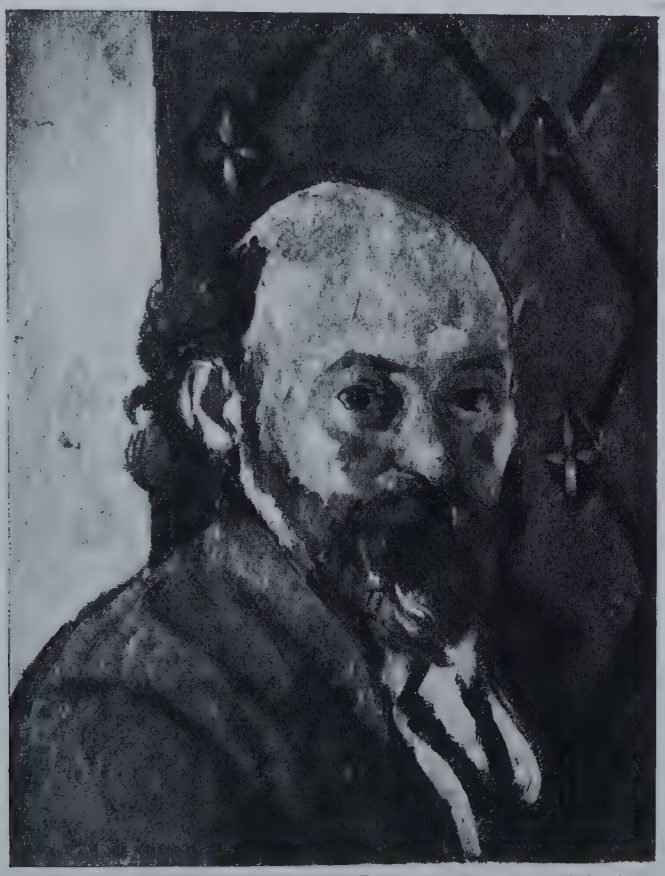
Victor Basch.

Professeur d'Esthétique et de Science de l'Art à la Sorbonne.

AU N° 3

Jules Lallemand : *Les Méthodes de l'Esthétique.*

VIE de PAUL CÉZANNE



PAUL CEZANNE *par lui-même.*

Si toute la peinture de la deuxième moitié du XIXe siècle devait brûler et que Seurat et Cézanne soient seuls épargnés, les deux plus grands patrons de la peinture moderne subsisteraient. On peut dire que toute la peinture actuelle est issue de ces deux grands précurseurs.

Cézanne est une personnalité trop capitale pour que son cas puisse être épuisé dans un seul article.

Nous donnons, ci-dessous, un schéma biographique de la vie de Cézanne. Nous reviendrons très longuement, dans de prochains numéros, sur Cézanne, ses œuvres, ses méthodes.

Voici aujourd'hui des lettres de Paul Cézanne et la composition de sa palette.

BIOGRAPHIE

La famille du père de CEZANNE *est originaire d'Italie.*

1797. — *Louis Auguste* CEZANNE, *père de Paul* CEZANNE, *naît dans le Var.*

Il s'établit à Aix comme marchand de casquettes.

Fait fortune dans la Banque CEZANNE *et* CABASSOL.

1844. — *Epouse son ouvrière, Mademoiselle Anne-Elisabeth-Honorine Aubert, née à Aix.*

1849. — *Paul* CEZANNE *naît le* 19 *janvier.*

Connaît ZOLA *au lycée, jeunesse, romantisme. Joue du piston, chasse les oiseaux et les casquettes.*

1858. — *Reçu bachelier ès-lettres, mention « assez bien ».*

1859. — *Bachelier en droit.*

CEZANNE *veut être peintre.*

CEZANNE *père ne veut pas.*

Sa mère intercède.

Il entre à l'École des Beaux-Arts d'Aix.

Il veut venir à Paris.

Son père ne veut pas.

Sa mère intercède.

Il arrive à Paris, il entre à l'Académie Suisse, il n'apprend rien naturellement, ou plutôt il apprend ce qu'on peut apprendre dans les Académies, c'est-à-dire à s'embrouiller dans sa palette.

Il connaît GUILLAUMIN, PISSARRO, *il clame des hymnes à* DELACROIX.

Période de la couleur.

Il est refusé à l'Ecole des Beaux-Arts.

Il retourne à Aix.

Que voulez-vous qu'il fît avec les impressionnistes, lui CEZANNE *le constructeur ?*

Petit froid avec ZOLA.

Que voulez-vous que ce classique fît avec ZOLA ?

1863. — *Il revient à Paris, connaît* RENOIR, MANET, MONET, DEGAS.

Epoque des œuvres à tempérament, de la peinture « couillarde », comme il dit :

Palettes, couteaux à palette.

1868. — *Refusé au toujours sénile Salon Officiel.*

1870. — *Il va discrètement admirer les splendeurs de la Côte d'Azur.* CEZANNE *peint.*

La paix signée il retourne à Aix. Puis à Auvers-sur-Oise. Il y peint en plein air, connaît le DOCTEUR GACHET *qui fut avec* VOLLARD *et* CHOQUET *les* JULES II *de* CEZANNE. *Jules* II *n'était pas très généreux.*

CEZANNE *connaît* VAN GOGH, *se préoccupe alors surtout des couleurs.*

Ses tableaux se vendent entre 45 *et* 215 *francs.*

1874. — *Il expose avec les impressionnistes.*

1877. — *Idem.*

HUYSMANS *le défend sans y comprendre grand chose.* HUYSMANS *précurseur de Pierre Mille qui veut que si* CEZANNE *déforme c'est parce qu'il a le diabète.*

1882. — *Enfin reçu au Salon officiel.*

1886. — *Son père meurt, laissant une fortune de près de* 2.000.000.

1889. — *Il est accroché au Salon de l'Exposition Universelle grâce à l'intervention du brave Monsieur* CHOQUET.

Entre temps, CEZANNE *s'est marié.*

1890. — *Il expose à Bruxelles.*

1895. — *Exposition* CEZANNE *chez* VOLLARD, *il ne vend rien du tout.*

1899-1901-1902. — *Il expose au Salon d'Automne.*

Depuis longtemps CEZANNE *fait de grands efforts pour construire, il est toujours un merveilleux coloriste, il attache une importance de plus en plus grande à la construction : Nos articles ultérieurs diront comment il l'entendait.*

Il s'est brouillé avec ZOLA *qui le prend pour un imbécile et en fait le Claude* LANTIER *de* « l'Œuvre ».

Octave MIRBEAU *le soutient.*

Dans son pays d'Aix, il passe pour un fou.

CEZANNE *diabétique, hargneux, hypocondriaque se retire définitivement à Aix.*

Le 22 *octobre* 1906, *il prend froid et meurt.*

Ses tableaux ne se vendent plus des dizaines ou des centaines de francs, mais des centaines de mille francs.

L'intéressant livre de M. G. Coquiot : CEZANNE (*Ollendorff*) *nous a fourni la documentation que nous résumons ci-dessus.*

On trouvera à la fin de ce volume le catalogue et les dates d'exposition des œuvres de CEZANNE.

Durant sa vie, Cézanne a passé pour un crétin ou un fou : aujourd'hui un seul tableau de lui est une fortune, et maintenant nous lisons dans l'*Illustration*, journal peu d'avant-garde, sous la signature de M. *André d'Arnaud*, à propos de la ville d'Aix et de ses gloires locales :

« *La demeure du Prieuré abrite le musée... les madones d'Italie voisinent avec l'école flamande, le pastel du Duc de Villars par Latour préside aux grâces françaises, on admire deux toiles d'Ingres, le portrait de Granet, Jupiter et Thétis, mais* CEZANNE *est oublié dans sa ville natale.* »

VAUVRECY.

LETTRES DE CÉZANNE

Aix, 12 mai 1904.

... « Je procède très lentement, la nature s'offrant à moi très complexe, et les progrès à faire étant incessants. Il faut bien voir son modèle et sentir très juste, et encore s'exprimer avec distinction et force.

« Le goût est le meilleur juge. Il est rare. L'artiste ne s'adresse qu'à un nombre excessivement restreint d'individus.

« L'artiste doit dédaigner l'opinion qui ne repose pas sur l'observation intelligente du caractère. Il doit redouter l'esprit littérateur, qui fait si souvent le peintre s'écarter de sa vraie voie, l'étude concrète de la nature — pour se perdre trop longtemps dans des spéculations intangibles.

« Le Louvre est un bon livre à consulter, mais ce ne doit être encore qu'un intermédiaire. L'étude réelle et prodigieuse à entreprendre, c'est la diversité du tableau de la nature. »...

Aix, 26 mai 1904.

... « Le travail qui fait réaliser un progrès dans son propre métier est un dédommagement suffisant de ne pas être compris des imbéciles. Le littérateur s'exprime avec des abstractions, tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions.

« On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature ; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression. Pénétrer ce qu'on a devant soi et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible »...

Aix, 27 juin 1904.

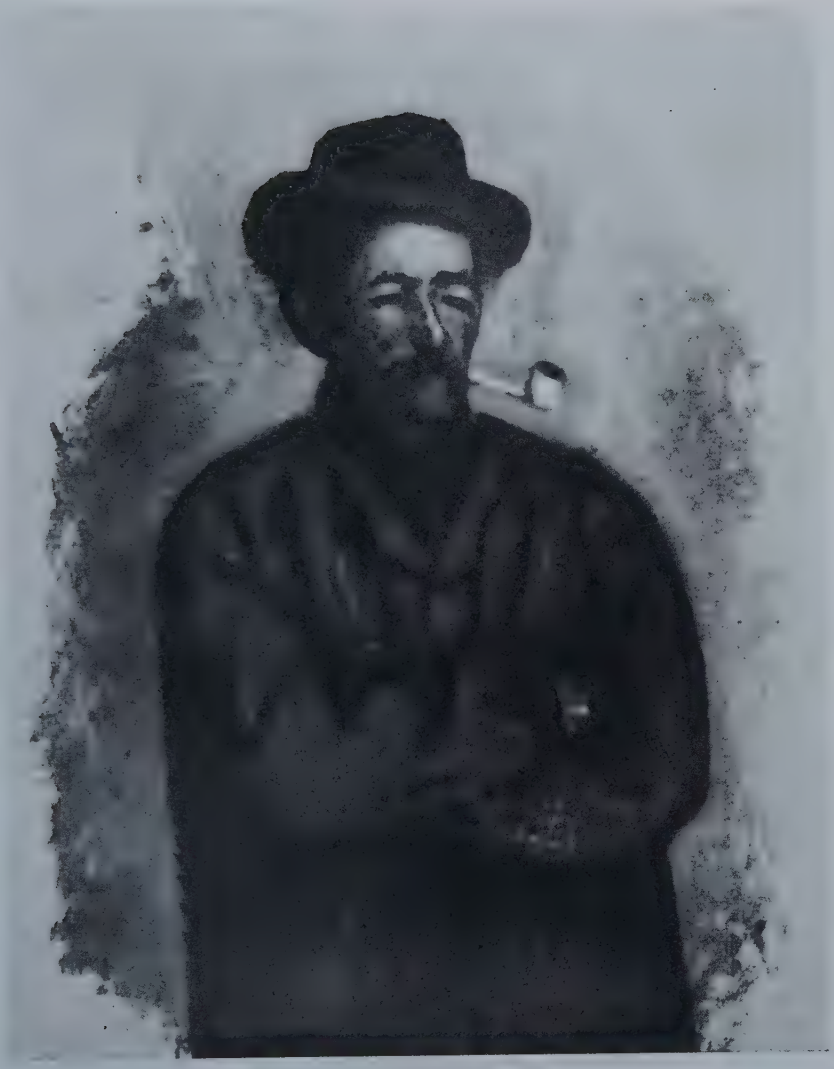
... « Vous vous rappelez le beau pastel de Chardin, armé d'une paire de bésicles, une visière faisant auvent. C'est un roublard, ce peintre. Avez-vous pas remarqué qu'en faisant chevaucher sur son nez un léger plan transversal d'arête, les valeurs s'établissent mieux à la vue ? Vérifiez ce fait et vous me direz si je me trompe »...

Aix, 25 juillet 1904.

... « Pour les progrès à réaliser il n'y a que la nature, et l'œil s'éduque à son contact. Il devient concentrique à force de regarder et de travailler : je veux dire que, dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant et ce point est toujours malgré le terrible effet : lumière, ombre, sensations colorantes, le plus rapproché de notre œil. Les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon. Avec un petit tempérament on peut être très peintre ? On peut faire des choses bien sans être harmoniste, ni coloriste. Il suffit d'avoir un sens d'art — et c'est sans doute l'horreur du bourgeois, ce sens-là. Donc les instituts, les pensions, les honneurs ne peuvent être faits que pour les crétins, les farceurs et les drôles. Ne soyez pas critique d'art, faites de la peinture. C'est là le salut »...

Aix, 23 décembre 1904.

... « Voici sans conteste possible — je suis très affirmatif : une sensation optique se produit dans notre organe visuel qui nous fait classer par lumière, demi-ton ou quart de ton les plans représentés par des sensations colorantes — (la lumière n'existe donc pas pour le peintre). Tant que, forcément, vous allez du noir au blanc, la première de ces abstractions étant comme un point d'appui autant pour l'œil que pour le cerveau, nous pataugeons, nous n'arrivons pas à avoir notre maîtrise, à nous posséder. Pendant cette période (je me répète un peu forcément), nous allons vers les admirables œuvres que nous ont transmises les âges, où nous trouvons un réconfort, un soutien, comme le fait la planche pour le baigneur »...



Fumeurs (Peinture) PAUL CÉZANNE *Photo Bernheim-Jeune*

PEINTURE — PAUL CÉZANNE — *Photo Bernheim-Jeune*

Joueurs de Cartes (Peinture) PAUL CÉZANNE *Photo Bernheim-Jeune*

PEINTURE PAUL CÉZANNE *Photo Bernheim-Jeune*

Montagne Sainte-Victoire — PAUL CÉZANNE — *Photo Bernheim-Jeune*

Joueurs de Cartes (Peinture) PAUL CÉZANNE *Photo Bernheim-Jeune*

Joueurs de Cartes (Peinture) PAUL CÉZANNE *Photo Bernheim-Jeune*

PEINTURE PAUL CÉZANNE

(*sans date*)

... « Si les salons officiels restent si inférieurs, la raison est qu'ils ne mettent en œuvre que des procédés plus ou moins étendus.

« Il vaudrait mieux apporter plus d'émotion personnelle, d'observation et de caractère.

« Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire. Nous ne devons cependant pas nous contenter de retenir les belles formules de nos illustres devanciers. Sortons-en pour étudier la belle nature, tâchons d'en dégager l'esprit, cherchons à nous exprimer, suivant notre tempérament personnel. Le temps et la réflexion, d'ailleurs, modifient peu à peu la vision, et enfin la compréhension nous vient.

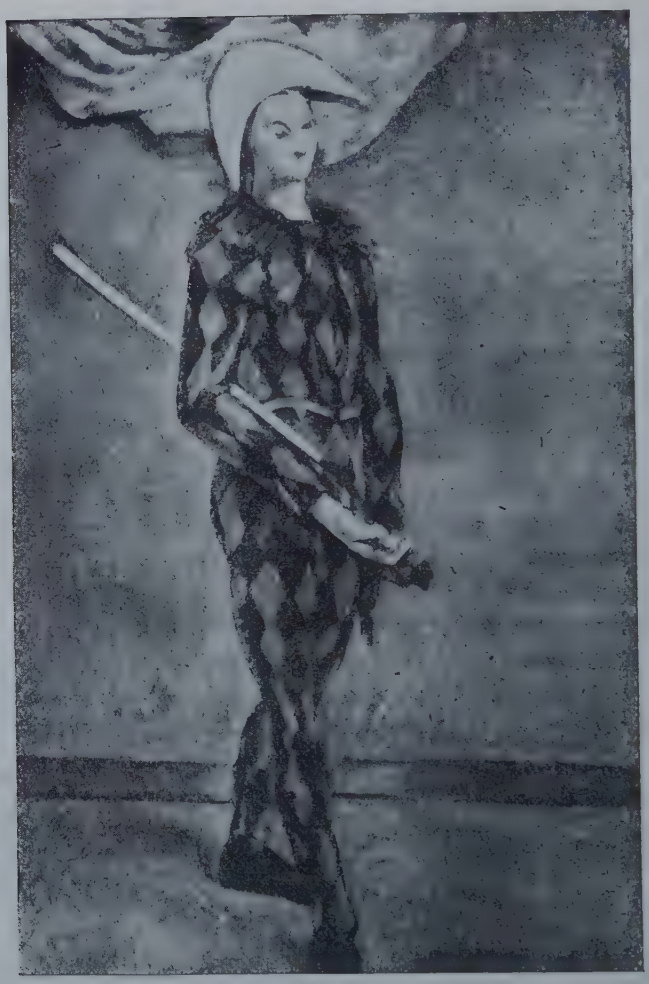
« Il est impossible, par ces temps pluvieux, de pratiquer en plein air ces théories pourtant si justes. Mais la persévérance nous conduit à comprendre les intérieurs comme tout le reste. Les vieux culots seuls obstruent notre intelligence qui a besoin d'être fouettée »...

Aix, 23 octobre 1905.

... « Or, la thèse à développer est — quel que soit notre tempérament ou puissance en présence de la nature — de donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous. Ce qui, je crois, doit permettre à l'artiste de donner toute sa personnalité grande ou petite.

« Or, vieux, soixante-dix ans environ, les sensations colorantes qui donnent la lumière sont causes d'abstractions, qui ne me permettent pas de couvrir ma toile ni de poursuivre la délimitation des objets, quand les points de contacts sont ténus, délicats ; d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète. D'un autre côté, les plans tombent les uns sur les autres, d'où le serti néo-impressionniste qui circonscrit les contours d'un trait noir, défaut qu'il faut combattre à toute force. Or, la nature consultée nous donne les moyens d'atteindre ce but »...

ARLEQUIN — Peinture de PAUL CÉZANNE



PALETTE DE CÉZANNE

LES JAUNES	*Jaune brillant.* *Jaune de Naples.* *Jaune de chrome.* *Ocre jaune.* *Terre de Sienne natur.*	*LES VERTS.*	*Vert Véronèse.* *Vert émeraude.* *Terre verte.*
LES ROUGES	*Vermillon.* *Ocre rouge.* *Terre de Sienne brûlée.* *Laque de garance.* *Laque carminée fine.* *Laque brûlée.*	*LES BLEUS.*	*Bleu de cobalt.* *Bleu d'outremer.* *Bleu de Prusse.* *Noir de pêche.*
		LE BLANC.	

Extraits du livre d'E. Bernard : *Souvenirs sur Cézanne.* Ce livre, tiré à très petit nombre, est aujourd'hui introuvable (Société des 30).

ERIK SATIE

Au XVIe siècle il y eut Victoria, au XVIIe Luigi Rossi, au XVIIIe Bach, au XIXe Wagner et à l'aurore du XXe Debussy.

Mais comment concevoir Victoria sans Cabezon, Luigi Rossi sans Monteverde, Bach sans Couperin, Wagner sans Liszt et Debussy sans Erik Satie ? Les grands noms résument les efforts des trouvères antérieurs, mais l'amateur éclairé ne saurait s'en contenter. Il désire s'expliquer le plus puissant génie, sachant fort bien qu'il ne naît pas de lui-même et qu'il doit beaucoup à d'autres génies. Au demeurant l'imitation, la *mimesis* grecque, est la loi de tous les arts, et la musique n'y échappe point.

« Quand on vole, disait énergiquement Wagner, il faut tuer. » En quoi il s'abusait, car il n'a pas tué Liszt pour lui avoir dérobé tant de choses. Pas plus que le final de la *Walkyrie* n'a tué la petite pièce des *Scènes d'enfants* de Schumann, dont il est issu. Et le thème du *Destin* de la *Tétralogie* ne nous fait pas oublier le *muss es sein* de Beethoven ou le thème fondamental de la symphonie de César Franck.

Debussy, de même, n'a pas tué Erik Satie. Et Jean Cocteau a pu affirmer que celui-ci demeurait aujourd'hui « jeune parmi les jeunes », dans cette magnifique révolution de la musique où triomphe la vitalité française.

Dans une jolie conférence faite à la Société *Lyre et Palette*, le 18 avril 1916, un de nos meilleurs musiciens, M. Roland-Manuel, n'a pas craint de lui décerner ce brevet du génie dont les

Français sont en général si parcimonieux quand il s'agit d'un des leurs : « Parmi les artistes qui arrivent présentement à la notoriété, il n'en est pas de plus curieux, de plus déconcertant, de plus génial quelquefois — je n'hésite pas devant le mot, — que ce fantaisiste dont il me faut vous entretenir.

« Bizarre, timide, au point qu'on ne saurait dire, ce musicien, auquel la jeune Ecole française doit tant, demeura de longues années si peu répandu dans la société, que l'énigme de sa personnalité déconcerta les plus obstinés chercheurs et reste encore impénétrée pour beaucoup.

« Non qu'il fût ignoré : tous ceux qui s'intéressent à notre musique avaient pour le moins retenu la sonorité du nom mystérieux d'Erik Satie, évoquant dans un désordre bien inexplicable les silhouettes diverses d'Alphonse Allais, de Joséphin Péladan, de Willy, et de confuses légendes touchant la *Rose-Croix*, le *Chat-Noir*, l'*Auberge du Clou* et l'Institut de France lui-même ; mais il était aussi mal connu qu'il est possible.

« Je me souviens qu'en 1909, un commis du plus important marchand de musique parisien me jura qu'il n'existait de Satie que quelques valses et deux cake-walk. A quelque temps de là, je rencontrai, chez des amis, une vieille dame qui m'assura qu'Erik Satie dirigeait, avenue Trudaine, un petit établissement de bains. Il ne me paraît donc pas inutile de rappeler brièvement qu'Alfred Erik Leslie-Satie, dit Erik Satie, est né à Honfleur, le 17 mai 1866. Ses origines maternelles écossaises n'ont probablement pas été sans influencer sa sensibilité, ni sans doter son humour d'un esprit particulier. »

L'humour est l'esprit des timides. Et je ne m'étonne point, après cette révélation de la timidité de Satie, de ce que l'auteur du grave, simple et doux *Socrate* ait éprouvé comme la nécessité de faire accepter ses effrayantes audaces en les masquant sous les apparences de fantaisies humoristiques.

Rien de plus déconcertant, en effet, que ces titres abracadabrants pour des œuvres de pure musique, que tels *Aperçus désagréables* pour une pastorale, un choral et une fugue qui sont un délice pour l'oreille ; ou bien que ces commentaires hilarants essaimés au long de pièces musicales qui deviennent des joyaux de musique charmante, spirituelle ou émue, dès

que l'exécution par un virtuose, à partition fermée, les en destitue.

Aussi bien, l'auteur nous avise, dans les *Heures Séculaires et Instantanées,* au bas de la pièce : *Obstacles venimeux,* que musique et commentaires ne se connaissent point : « A quiconque. Je défends de lire, à haute voix, le texte, durant le temps de l'exécution musicale. Tout manquement à cette observation entraînerait ma juste indignation contre l'outrecuidant. Il ne sera accordé aucun passe-droit. »

L'auteur excelle dans ces avis au lecteur... N'écrira-t-il pas à propos des *Véritables préludes flasques* (*pour un chien*), des *Descriptions automatiques,* des *Chapitres tournés en tous sens,* des *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* : « Il est de toute évidence que les Aplatis, les Insignifiants et les Boursouflés n'y prendront aucun plaisir. Qu'ils avalent leurs barbes. Qu'ils se dansent sur le ventre... »

Et à propos de l'admirable *Socrate,* Satie prévient ainsi le public : « Ceux qui ne comprendront pas sont priés, par moi, d'observer le plus respectueux silence, et de faire montre d'une attitude toute de soumission, toute d'infériorité. »

Mais il n'est pas de pièce où l'on ne puisse trouver, parmi ces élucubrations qui ont étonné les plus chauds partisans du musicien, de véritables petits poèmes dont j'envisage parfaitement la réunion en anthologie littéraire d'Erik Satie. A ce point de vue, les *Menus propos enfantins,* les *Enfantillages pittoresques* et les *Peccadilles importunes* ont des trouvailles de « littérature pour enfants », bien capables de rendre attrayante pour les enfants l'étude du piano qu'ils estiment d'ordinaire rébarbative.

Exemples : « La journée finie, Pierrot va se coucher. Il a été très sage, très sage. Sa mère l'embrasse. Il se met au lit, content de lui, et dit : — Est-ce que Grand-papa et Grand-maman sauront que j'ai été très sage ? — Oui, répond la maman. — Qui leur dira ? — Ils le verront dans le journal... Pierrot s'endort, tout rempli de fierté. »

Ou encore : « Habituez-vous à voir une tartine sans éprouver le besoin de la dérober. Cela pourrait vous faire gonfler la tête, de toucher à la tartine d'un ami. J'ai eu un chien qui, en cachette, me fumait tous mes cigares. Il en a eu une

maladie d'estomac. Ce fut un grand chagrin pour son papa. »

Cela pourrait être signé Franc-Nohain on Alphonse Allais et l'on trouverait cela drôle. Mais ce texte allongé tout contre une musique pour enfants semble aux boursouflés un impardonnable crime. J'avoue donc ne point me sentir une âme de Boursouflé.

Et, certes, certaines légendes sont effarantes. Oyez celle du *Crépuscule matinal* (*de midi*) : « Le soleil s'est levé de bon matin et de bonne humeur. La chaleur sera au-dessus de la normale, car le temps est préhistorique et à l'orage. Le soleil est tout en haut du ciel ; il a l'air d'un bon type. Mais ne nous y fions pas. Peut-être va-t-il brûler les récoltes ou frapper un grand coup : un coup de soleil. Derrière le hangar, un bœuf mange à se rendre malade. » Et la musique *ralentit avec politesse.*

Encore une fois légende et musique ne s'accordent point ou plutôt *ne concordent que par le mouvement,* ainsi que nous le prouverons par une analyse musicale. Car la musique de Satie est purement musicale et non pas descriptive. Mais l'auteur veut réagir contre cet abus des titres et sous-titres maniérés, précieux, décadents, qui caractérisent la musique dite *impressionniste.* En face de la *Cathédrale engloutie,* Satie place, narquois, ses *Affolements Granitiques.* Aux fantaisies exotiques d'un orient plaqué ou d'un hispanisme de pacotille, Satie répond par sa *Tyrolienne turque* ou son *Españaña...* A tant de *Préludes, Chorals* et *Fugues,* Satie oppose ses *Aperçus désagréables,* comprenant une Pastorale, un Choral et une Fugue aussi charmants que courts. Aux *Jardins sous la pluie,* Satie réplique par les *Regrets des Enfermés.*

Ces diverses ripostes lui étaient permises, à lui qui était le devancier honni. Petite vengeance spirituelle d'un roi dépossédé de son trône par ses propres favoris et qui s'amuse des grands airs pris par les usurpateurs.

Mais pourquoi s'être laissé déposséder ? Pourquoi cette abdication sans combat ? Les champions du « ring » mettent plus de façons à laisser ravir leur titre...

Oui, mais Satie n'avait sans doute rien d'un champion du « ring », et tout le monde sait quelles âpres luttes il faut li-

vrer pour être sacré « champion ». Mais avec quelles armes se serait-il battu ? Il n'avait point le Grand Prix de Rome. Il est timide. Et il s'était fait connaître par des œuvres peu propices à séduire les éditeurs !

Mais il y a mieux !

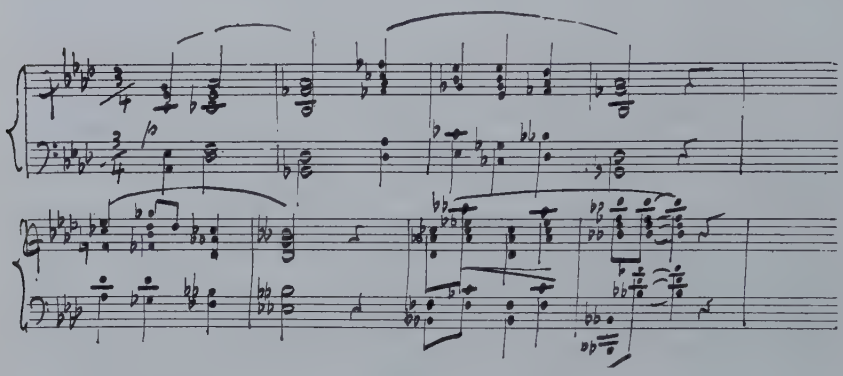
M. Roland-Manuel nous apprend que « le premier maître de Satie pour la musique fut un élève de Niedermeyer, l'organiste Vinot qui, sans doute à son insu, lui donna cet initial amour du plain-chant, cette dilection pour les modes grégoriens qui, tout naturellement, devaient l'inciter, par la suite, à libérer sa musique et notre musique de la fâcheuse tyrannie d'un dualisme majeur-mineur.

« Il quitte à douze ans Honfleur pour Paris. Nous le voyons successivement travailler avec Guilmant, entrer au Conservatoire chez Descombes et chez Lavignac ; il n'y fait qu'une courte apparition. Nous le retrouvons un peu plus tard à la classe d'harmonie de Taudou, où il n'est guère plus assidu ; le revoici, en 1885, déjà curieux et déconcertant au cours de piano du vieux Mathias qui l'encourage à composer. Cette sollicitude fait éclore la même année une *Valse-Ballet* qui parut dans la *Musique des Familles* et quelques mélodies. Puis, soudainement, fruits imprévisibles d'un enseignement désordonné, surgissent en 1887 trois *Sarabandes* pour le piano.

« Je voudrais, dit avec force M. Roland-Manuel, que l'on comprît bien que ces *Sarabandes* marquent une date dans l'évolution de notre musique : voici trois courtes pièces d'une technique harmonique sans précédent, issue d'une esthétique toute nouvelle, instaurant une atmosphère particulière, une magie sonore absolument originale. Claude Debussy l'a bien compris, qui composa, quatorze ans plus tard, une *Sarabande* où l'hommage se devine dans les effets charmants d'une influence cherchée, d'une filiation volontairement consentie. »

Que l'on juge de la vérité de cette assertion par le fragment suivant de la première *Sarabande* (septembre 1887) où apparaissent, comme dans la future imitation debussyste, tous les indices de la grande révolution musicale : rupture du dualisme majeur-mineur, neuvièmes enchaînées par

quintes, et se succédant sans préparation ni résolution scolastiques :



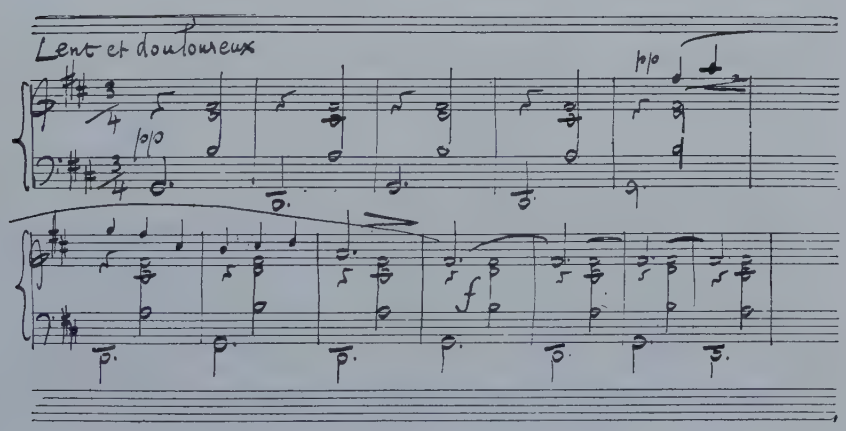
Aux trois *Sarabandes* font suite, en 1888, les trois *Gymnopédies* orchestrées par Claude Debussy, puis en 1890 les trois *Gnossiennes*, triomphe perpétuel de Ricardo Vieñs, et en 1893 les *Danses Gothiques*, publiées en partie par le *Bulletin français de la S. I. M.*, toutes pour le piano. L'auteur écrivait en même temps ces mélodies : *Les Anges*, *Sylvie* et *Les Fleurs*, restées sans trace, puis la musique de scène pour la « Wagnérie kaldéenne » de Pédalan: *Le Fils des Etoiles* (1891), dont le prélude du premier acte fut orchestré en 1913 par Maurice Ravel, puis un « ballet chrétien à un personnage » *Uspud*, que l'Opéra n'accueillit point..., enfin les *Sonneries de la Rose-Croix* pour fanfare, le *Prélude à la porte héroïque du Ciel*, orchestré par Roland-Manuel et la *Messe des Pauvres* (1895).

Ces diverses œuvres nous montrent également des aspects divers du musicien, évoluant d'une part vers la mélodie issue d'une harmonie à la fois simple et subtile, d'autre part vers une nouvelle conception du drame musical qui aboutira quelques années plus tard à susciter *Pelléas et Mélisande* ; c'est-à-dire vers l'émancipation du développement thématique post-wagnérien et l'instauration d'une musique *objective* formant comme le fond sonore où le drame se projette. Debussy fera siennes ces idées si neuves quand il avouera à M. Vuillermoz : « Je le dis en tremblant, je crois bien que la musique a reposé jusqu'ici sur un principe faux. On cherche trop à *écrire*, on fait de la musique pour le papier,

alors qu'elle est faite pour l'oreille. Trop d'importance à la formule, au métier. On cherche ses idées *en soi*, alors qu'on devrait les chercher *autour* de soi. On combine, on construit, on imagine des thèmes qui veulent exprimer des idées, on les développe, on les modifie à la rencontre d'autres thèmes qui représentent d'autres idées. On fait de la métaphysique, on ne fait pas de la musique, celle-ci doit être enregistrée spontanément par l'oreille de l'auditeur, sans qu'il ait besoin de découvrir des idées abstraites dans les méandres d'un développement compliqué. On n'écoute pas autour de soi les mille bruits de la nature, on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance. Elle nous enveloppe et nous avons vécu au milieu d'elle jusqu'à présent sans nous en apercevoir. Voilà la voie nouvelle. »

Elle avait été montrée par Erik Satie grâce au *Fils des Etoiles*. Et dans cette voie où s'engagera ensuite Debussy avec *Pelléas* nous reverrons l'initiateur, Erik Satie lui-même, couronnant son effort de trente-cinq années par le surhumain *Socrate* de 1920. Mais n'anticipons pas.

Des *Gymnopédies*, où la mélodie s'effuse d'une harmonie aussi simple que nouvelle, citons cette entrée de la première, si caractéristique par cette pédale alternant entre la tonique et la sous-dominante sur lesquelles viennent se poser respectivement une sixte majeure avec tierce majeure et une quinte juste avec tierce mineure, tandis que la mélodie s'éveille, s'incurve puis retombe :



Ajoutons à ces œuvres vraiment extraordinaires les *Pièces Froides, a)* Airs à faire fuir, *b)* Danses de travers, et *l'Esquisse pour un Poisson rêveur*, les trois valses : *Poudre d'Or*, *Tendrement*, *Je te veux* (1897), l'intermezzo américain *La diva de l'Empire*, et nous arrivons à l'an de grâce 1900.

Alors c'est le silence inexplicable, énigmatique du musicien. C'est l'entr'acte angoissant pendant lequel Debussy fait une entrée sensationnelle dans la salle du théâtre universel de musique. *Pelléas* est de 1902. Ce chef-d'œuvre, qui réalise pleinement les vues de Satie, nous éblouit tous au point que tout ce qui le précéda nous devient comme étranger. Satie lui-même, le Précurseur, s'efface devant Debussy, le Messie. Est-ce humilité profonde ? doute de soi ? affaiblissement de facultés suraiguës ?

C'est tout autre chose, disions-nous. Le maître s'est mis à l'école. L'inventeur, ayant pris son brevet, obéit docilement aux tenants des plus antiques systèmes. Satie est élève à la *Schola Cantorum*. L'harmoniste génial étudie le contrepoint. Le briseur de toutes les formes écrit d'austères fugues.

Quelle folie est ceci ? Quelle nouvelle fantaisie a pris ainsi tout entier le pourtant insaisissable musicien des *Gnossiennes*.

Celle-là même qui s'empara d'un Albéniz avant *Iberia* ou d'un Paul Dukas après son prix de Rome. Et non point fantaisie mais volonté ferme d'artistes profondément convaincus du néant des dons que ne féconde pas une intelligente et supérieure discipline. Il manquait à Satie, pour être un musicien complet, d'avoir fait ce stage sévère, cette rude pénitence. Sans la pratique du contrepoint, l'auteur du *Fils de l'Etoile* fût resté un harmoniste voluptueux. Désormais ce monde harmonique qu'il porte en lui, régi par la norme contrapontique, offrira de ces belles perspectives qu'assurent les lignes combinées. Le fleuve qui menaçait de tout rompre et de tout emporter demeurera entre ses quais parallèles. Aussi bien, il devra renoncer au concours d'affluents inutiles ou dangereux, et se purifier, se mortifier même pour garder le niveau normal.

Et par le contrepoint, l'harmoniste Satie pourra réaliser *Parade*, puis *Socrate*.

Le silence de dix années touche à sa fin. Le 16 janvier 1911,

la Société Musicale Indépendante organise un concert où sont données des œuvres anciennes du musicien des *Gymnopédies*. Maurice Ravel tint à honneur de les révéler lui-même au public. « Ce fut un étonnement, nous dit Roland-Manuel. C'est de ce concert de la Société Musicale Indépendante que date l'espèce de vogue d'Erik Satie, et qui eut deux avantages : le premier fut de faire exhumer, éditer et répandre ces œuvres écrites de 1886 à 1897 où la plupart de nos néologismes musicaux sont couramment employés avec cette ingénuité charmante, le second fut d'encourager le compositeur à travailler de nouveau pour la musique qui lui rendait, si tardivement, sa naïve tendresse des premiers jours.

« Ainsi, après s'être désintéressé, avec un inexplicable dédain, de ses conquêtes magnifiques — car toujours il avait abandonné ses trouvailles aussitôt qu'ébauchées — et rompant un long silence, Satie, dédaigneux comme jadis des sentiers battus, nous revenait — de quel voyage, de quelles courses vagabondes au pays de la capricieuse fantaisie ? — chargé cette fois de joyaux cocasses, narquois, singuliers, neufs, irrésistibles. Un destin favorable encouragea ces fruits nouveaux d'un fécond humour que l'édition répandit très rapidement, et dont le succès, cette fois, a dépassé les frontières étroites des petits cercles musicaux. »

Les artisans de ce renouveau sont Debussy, Ravel, Roland-Manuel, par leurs orchestrations et leurs diverses démonstrations ; ainsi que Ricardo Viñes, Marcel Chailley, Félix Delgrange par leurs exécutions répétées, au piano, au violon, à l'orchestre. Puis un groupe de six jeunes musiciens : Darius Milhaud, Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre, s'avisèrent de considérer Erik Satie comme chef d'une école anti-debussyste qu'il fondaient eux-mêmes pour instaurer sur « les ruines du debussysme » une nouvelle musique, dite « à l'emporte-pièce », parallèle à celle que Stravinsky érigeait sur les ruines de l'impressionnisme russe, et qui se caractérisait par un contrepoint polytonal évidemment inouï en France jusqu'alors. L'évolution de Satie vers une harmonie toujours plus simple et émancipée, mais contrepointée, autorisait cette adoption du précurseur de Debussy comme son nouvel et bien imprévisible adversaire.

Dès lors, commencèrent ces « Festivals Satie »... qui durent encore, et que vient de clore, cette année, l'exécution de *Socrate*, drame symphonique en trois parties avec voix, sommet de l'œuvre satienne, auquel nous reviendrons tout à l'heure.

Les œuvres du renouveau sont maintenant publiées soit par MM. Rouart et Lerolle, soit chez M. Demets, soit enfin aux éditions de la Sirène. Citons pour le piano à deux mains : les *Véritables Préludes flasques* (pour un chien) composés de *a*) sévère réprimande, *b*) seul à la maison, *c*) on joue ; les *Descriptions automatiques* : *a*) sur un vaisseau, *b*) sur une lanterne, *c*) sur un casque ; les *Embryons desséchés* : *a*) d'Holothurie, *b*) d'Edriopthalma, *c*) de Podophtalma ; les *Croquis et Agaceries d'un gros bonhomme en bois* : *a*) Tyrolienne turque, *b*) danse maigre, *c*) Españaña ; les *Chapitres tournés en tous sens, a*) celle qui parle trop, *b*) le porteur de grosses pierres, *c*) le regret des enfermés ; *Vieux sequins et vieilles cuirasses* : *a*) chez le marchand d'or, *b*) danse cuirassée, *c*) la défaite des Cimbres ; les *Pièces enfantines* ; les *Heures séculaires et instantanées* ; *les trois Valses distinguées du précieux dégoûté* ; les *Jeux et divertissements* (avec des illustrations de Martin) ; les *Avant-dernières Pensées, a*) idylle, *b*) aubade, *c*) méditation. Pour le piano à quatre mains : les *Morceaux en forme de Poire* ; *En habit de cheval* (choral, fugue litanique, autre choral, fugue de papier); les *Aperçus désagréables* (Pastorale, Choral et Fugue). Pour piano et chant : *Les trois Poèmes d'amour* ; *Daphénéo, le Chapelier, la Statue de bronze.* Pour piano et violon, les *Choses vues à droite et à gauche* (Choral hypocrite, Fugue à tâtons, Fantaisie musculaire). Pour orchestre : *le Piège de Méduse,* danses pour une comédie de l'auteur ; 5 *grimaces pour le Songe d'une Nuit d'été*; *Parade*; *Socrate*; *Trois Petites Pièces Montées* (de l'Enfance de Pantagruel, *Rêverie* ; Marche de Cocagne, *démarche;* Jeux de Gargantua, *Coin de Polka*); *La Belle Excentrique,* danses pour Madame Caryathis ; *les Pantins dansent,* poème dansé de V. de Saint-Point.

Que ces titres ne nous surprennent pas ! Satie, ainsi que le remarque justement Roland-Manuel, « s'ingénie à nous mettre en garde contre lui-même et crée entre la grimace savoureuse de son œuvre et la pompeuse gravité des pédants ou la malsaine curiosité des imbéciles, une barrière infranchissa-

ble par l'artifice de ses titres, avertissements et indications où l'esprit de farce le plus énorme le dispute à l'humour volontiers bon garçon. Cette position est extrêmement forte, on ne cherche pas à vous tromper. »

Et cela d'autant moins que ces titres, sous-titres et commentaires nous aident puissamment à lire et à comprendre. Rien de plus clair que le petit commentaire narquois de la Fugue des *Aperçus désagréables*. Cette fugue ne débute pas par le sujet, mais par la réponse du sujet, lequel s'expose vraiment à la troisième mesure, sur son contre-sujet. Nous sommes avertis de la charmante plaisanterie par *Souriez* inscrit à cette troisième mesure et un *Avec plaisir* au-dessus du contre-sujet. Les réexpositions du sujet sont soulignées par un *nécessairement*, un *naturellement*. La strette est précédée de : *ne parlez pas*. Le sujet *seul* sur la pédale de dominante nous demande de *regarder*. Et la fugue se termine « noblement » *en face*, c'est-à-dire sur la dominante *ut* du ton de *fa* ! Et voilà comme la fugue peut cesser d'être un exercice d'école et devenir une œuvre personnelle et divertissante. Il n'est pas jusqu'au *cyclisme* thématique de ces *Aperçus désagréables* qui ne confère à la fugue un caractère expressif augmenté (cela semble une gageure !), d'un chromatisme ordinairement absent des gammes satiennes.

La *Danse cuirassée des Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses* se « danse sur deux rangs ». Car il s'agit d'une simple « sonnerie » immobile et d'une harmonisation savoureuse par sa mobilité. D'où les indications : le premier rang ne bouge pas, puis : le second rang reste immobile, et, en conclusion : les danseurs reçoivent chacun un coup de sabre qui leur fend la tête.

Nous pourrions multiplier ces exemples. Nous nous contentons d'indiquer l'utilité des commentaires de Satie et de montrer comment ils doivent être interprétés. Il y a là comme une méthode sans aucun pédantisme d'enseigner la musique et d'en donner le goût à la masse des amateurs pleins de bonne volonté, mais par trop paresseux et ignares. Sous cette forme humoristique, spirituelle, badine, bonhomme, il est impossible que les plus réfractaires à notre art ne saisissent point et ne comprennent enfin toute la portée du travail de l'artiste : déformations thématiques, processus tonal, jeux de contrepoint.

Nous disons : déformations thématiques, car chacun sait déjà avec quel humour Erik Satie sait s'emparer d'un thème connu et lui donner la plus cocasse comme la plus imprévue des physionomies. Qui ne connaît par cœur le *Chapelier*, parodie de Gounod ? ou le papotage harmonique fleurissant le « ne parle pas, Rose, je t'en supplie ! » de *Celle qui parle trop* ? le « C'est un rien, un souffle, un rien ! » de *Le porteur de grosses pierres*, et le « nous n'irons plus au bois » des *Regrets des Enfermés* ? Les allusions diverses comme aussi les « cadences obligées » des *Embryons desséchés* sont du plus haut comique. De même les caricatures thématiques de *Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses*, ou des *Descriptions automatiques*. Quant à l'invention des *Véritables préludes flasques* ou des différents *Nocturnes*, elle est prodigieuse. Il nous faudrait plus d'espace pour analyser comme il convient ces pièces que ne tuent point les meilleurs préludes, estampes ou impressions de Debussy et qui, moins luxueuses, semblent plus fermes.

Roland-Manuel, étudiant le comique de l'œuvre de Satie, s'est reporté aux études de Bergson sur *Le Rire* et note que de telles « grimaces et désarticulations constituent justement les procédés ordinaires du Cirque, qu'il faut considérer comme le divertissement esthétique supérieur. »

Et c'est ainsi que Erik Satie dont Cocteau, par une intuition délicieuse, aime l'influence *toute blanche*, Satie qui fit les *Gymnopédies* et qui créera *Socrate*, sera encore le précurseur des *Six* révolutionnaires, de Darius Milhaud composant le déjà célèbre *Bœuf sur le toit*, de Georges Auric écrivant les *Chandelles romaines* et l'orchestral *Fox-trot*, d'Arthur Honegger, commentant les *Alcools* d'Apollinaire, de Francis Poulenc chantant les *Cocardes* de Jean Cocteau ou de Germaine Tailleferre nous donnant les délicieux *Jeux de plein air*. Cette esthétique nouvelle pour la France, car Strawinsky reste bien russe en dépit de son *Rag-time*, c'est encore Erik Satie qui l'inaugure par de simples pièces de piano, mais surtout par *Parade*.

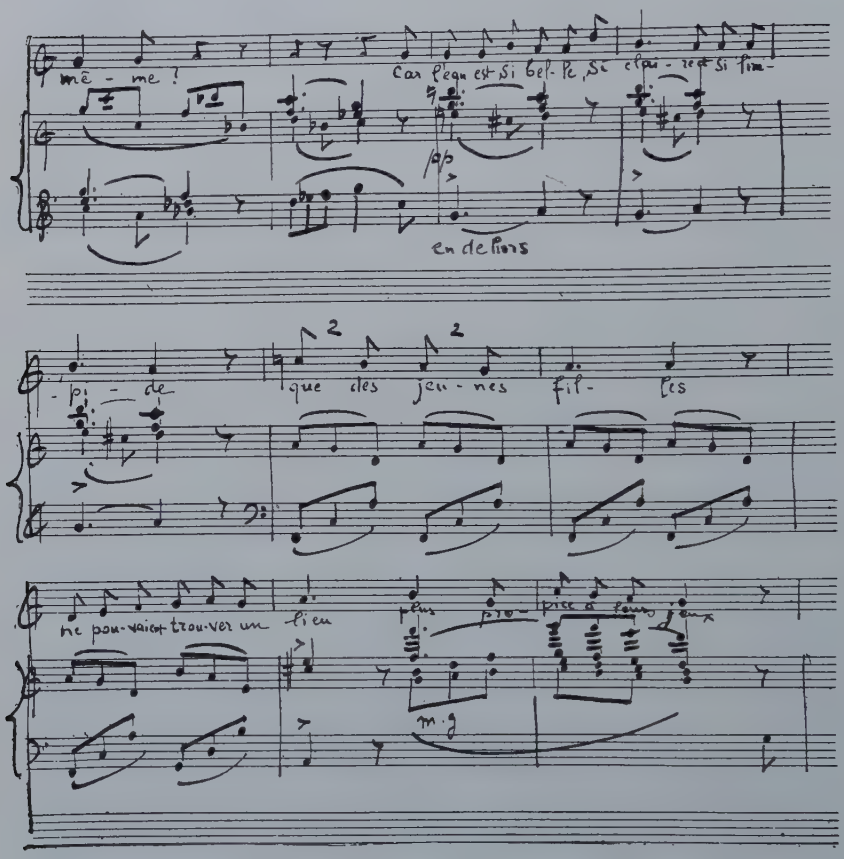
Que dire de *Parade* qui soit mieux que l'avertissement liminaire de Georges Auric ou que le plaidoyer de Jean Cocteau. Les lecteurs de la partition pour piano à quatre mains possèdent le premier. Nous rappelons donc l'analyse de Jean Cocteau : « La partition de *Parade* est, d'un bout à l'autre, un chef-

d'œuvre d'architecture ; c'est ce que ne peuvent comprendre les oreilles habituées au vague et aux frissons. Une fugue se déhanche et donne naissance au rythme même de la tristesse des foires. Puis, viennent les trois danses. Leurs nombreux motifs, distincts les uns des autres, comme des objets, se suivent sans développement et ne s'enchevêtrent pas. Une unité métronomique préside à chacune de ces énumérations qui superposent la simple silhouette du rôle et les rêveries qu'il suscite. Il y a dans le Chinois, la petite Américaine et les acrobates, des nostalgies inconnues jusqu'à ce jour avec des moyens d'expression d'une si grosse loyauté ! Jamais de sortilèges, de reprises, de caresses louches, de fièvres, de miasmes. Jamais Satie ne « remue le marais ». C'est la poésie de l'enfance rejointe par un maître technicien. »

Par *Parade*, Satie rejoint sans doute la poésie de l'enfance. Mais par *Socrate* il rejoint la poésie de l'Attique et la poésie de tous les temps. Car, décidément, nous croyons bien que Satie a, avec *Socrate*, donné toute sa mesure et atteint à la sérénité des chefs-d'œuvre. L'avenir seul dira si nous nous trompons. Mais l'avenir ne peut-il lui-même se tromper, et le goût du simple, de la sagesse antique, de la bonté, du parfait disparaissant peu à peu de dessus la terre, ne nous appartient-il pas de crier bien haut, dès maintenant, en manière d'avertissement pour les générations à venir : « Prenez garde au chef-d'œuvre ! ».

Car *Socrate* est la réalisation du debussysme tel que Satie l'avait conçu mais que *Pelléas* nous offre différente... Avec des procédés en apparence identiques, l'une des œuvres nous énerve et l'autre nous apaise. Mais non ! Il n'y a pas identité de procédés parce qu'il n'y a point de procédés. La musique de *Socrate* est comme l'épanouissement d'une harmonie libérée et qui nous apparaît, dans les lignes pures d'un contrepoint pacifique et entre les gammes des modes anciens ressuscités, telle que fût devenue peut-être la musique de nos pères sans le sans-gêne d'un Monteverde. Et comme le hasarde M. René Chalupt, « Sur le spirituel rayonnement de Socrate, sur l'essence de l'âme grecque, la transposition sans pédantisme et tout intuitive que tente Erik Satie nous apporte peut-être plus de clartés que de pesants ouvrages d'érudition. » Nulle musique, à cette heure, n'est plus dépouillée d'artifices, plus pure et plus

émue, dans son rythme tout interne qui flue selon son étymologie même et ne devient capricant que pour évoquer Marsyas... Nous ne résistons pas à la joie de citer une simple phrase de la deuxième partie (aux Bords de l'Illissus).



Puisse-t-elle donner le goût de l'œuvre entière à mes lecteurs et les persuader du doux et clair génie du maître, qui pourrait bien, un jour, devenir classique !

Henri Collet.

ORNEMENT

ET

CRIME

M. Loos est l'un des précurseurs de l'esprit nouveau.

En 1900, déjà, au moment où l'enthousiasme pour le modern style battait son plein, en cette période de décor à outrance, d'intrusion intempestive de l'Art dans tout, M. Loos, esprit clair et original, commençait ses protestations contre la futilité de telles tendances.

L'un des premiers à avoir pressenti la grandeur de l'industrie et ses apports dans l'esthétique, il avait commencé à proclamer certaines vérités qui paraissent aujourd'hui encore révolutionnaires ou paradoxales.

Dans ses œuvres, malheureusement très peu connues, il était l'annonciateur d'un style qui s'élabore seulement aujourd'hui.

Nous publions de lui, aujourd'hui, « Ornement et Crime » qui sera suivi de « L'Architecture moderne », deux articles imprimés déjà en France dans les « Cahiers d'aujourd'hui » en 1913 ; ceci, sur la demande expresse de M. Loos qui estime avoir fixé dans ces deux articles le plus clair de ses intentions : nous continuerons alors par la publication d'inédits de M. Loos.

On sait que l'embryon humain passe dans le sein de la mère par toutes les phases de l'évolution du règne animal. L'homme, à sa naissance, reçoit du monde extérieur les mêmes impressions qu'un petit chien. Son enfance résume les étapes de l'histoire humaine : à deux ans, il a les sens et l'intelligence d'un Papou ; à quatre ans, d'un ancien

Germain. A six ans, il voit le monde par les yeux de Socrate, à huit ans par ceux de Voltaire. C'est à huit ans qu'il prend conscience du violet, la couleur que le XVIIIe siècle a découverte. Car avant cette date les violettes étaient bleues et la pourpre rouge. Et nos physiciens montrent aujourd'hui dans le spectre solaire des couleurs qui déjà ont un nom, mais dont la connaissance est réservée aux générations à venir.

Le petit enfant et le Papou vivent en deçà de toute morale. Le Papou tue ses ennemis et les mange : il n'est pas un criminel. Mais un homme moderne qui tue son voisin et le mange ne peut être qu'un criminel ou un dégénéré. Le Papou tatoue sa peau, sa pirogue, sa pagaie, tout ce qui lui tombe sous la main. Il n'est pas un criminel. Un homme moderne qui se tatoue est un criminel ou un dégénéré. Dans beaucoup de prisons, la proportion des tatoués s'élève à 80 p. 100. Les tatoués qui vivent en liberté sont des criminels latents ou des aristocrates dégénérés. Il arrive que leur vie semble irréprochable jusqu'au bout. C'est qu'ils sont morts avant leur crime.

Le besoin qu'éprouve l'homme primitif de couvrir d'ornements son visage et tous les objets dont il se sert est l'origine même de l'art, le premier balbutiement de la peinture. C'est un besoin d'origine érotique, — le même besoin d'où jaillissaient les symphonies d'un Beethoven. Le premier homme qui barbouilla un ornement sur la paroi de sa caverne éprouva la même jouissance que Beethoven composant la Neuvième. Mais si le principe de l'art reste identique, l'expression varie au cours des siècles, et l'homme de notre temps qui éprouve le besoin de barbouiller les murs est un criminel ou un dégénéré. Ce besoin est normal chez l'enfant, qui commence à satisfaire son instinct artistique en crayonnant des symboles érotiques. Chez l'homme moderne et adulte, c'est un symptôme pathologique.

J'ai formulé et proclamé la loi suivante : *A mesure que la culture se développe, l'ornement disparaît des objets usuels.* Je croyais apporter à mes contemporains une joie nouvelle ; ils ne m'en ont pas remercié. Au contraire, ce message les a remplis de tristesse ; ils étaient accablés à l'idée de ne pouvoir « créer » un ornement nouveau. Le premier nègre venu, les hommes de tous peuples et de tous siècles avaient inventé des

ornements, et nous seuls, les hommes du XIXe siècle, n'en étions point capables ! En effet, les maisons, les meubles, les objets unis que les hommes des siècles précédents ont construits ou fabriqués n'ont pas été jugés dignes de survivre : ils ont disparu. Nous ne possédons pas un établi de menuisier du temps des Carolingiens. Par contre, la moindre planche qui portait un ornement quelconque a été recueillie, nettoyée, soignée, et nous bâtissons des palais pour abriter cette moisissure ; et nous nous promenons entre les vitrines, et nous rougissons de notre impuissance. « Chaque siècle, disait-on, a eu son style : serons-nous seuls à n'avoir pas de style ? » On parlait de style, et on entendait l'ornement. Alors j'ai commencé ma prédication. J'ai dit aux affligés : « Consolez-vous. Ouvrez les yeux, et voyez. Ce qui fait justement la grandeur de notre temps, c'est qu'il n'est plus capable d'inventer une ornementation nouvelle. Nous avons vaincu l'ornement : nous avons appris à nous en passer. Voici venir un siècle neuf où va se réaliser la plus belle des promesses. Bientôt les rues des villes resplendiront comme des grands murs tout blancs. La cité du XXe siècle sera éblouissante et nue, comme Sion, la ville sainte, la Capitale du ciel. »

Mais j'avais compté sans les retardataires, les Amis du passé, qui tenaient à ce que l'humanité continuât à subir la tyrannie de l'ornement. Et pourtant, l'ornement ne provoquait plus chez l'homme moderne aucun plaisir. Les Européens de la fin du XIXe siècle étaient déjà assez cultivés pour qu'un visage tatoué ne leur inspirât que du dégoût. Ils achetaient des étuis à cigarettes en argent poli, et laissaient au marchand l'étui ciselé, même s'il coûtait le même prix. Ils aimaient leurs vêtements modernes, et laissaient aux singes de la foire les culottes en velours rouge à galons d'or. C'est à ces hommes modernes, mes contemporains, que je disais : « Regardez la chambre où est mort Gœthe. Elle est plus belle dans sa simplicité que tout l'apparat de la Renaissance. Une armoire lisse est plus belle que toutes les sculptures et incrustations des musées. La langue de Gœthe est plus belle que le « beau langage » des Précieux, des Bergers de la Pegnitz. »

Mes bonnes intentions déplurent aux Amis du passé, et l'Etat dont la tâche consiste à retarder les peuples dans leur

développement, se fit le défenseur de l'ornement menacé. C'était dans l'ordre : l'Etat n'a pas à charger ses fonctionnaires du soin de faire les révolutions. On exhiba donc au Musée des Arts décoratifs de Vienne un buffet qui s'appelait « la Pêche miraculeuse » ; on y montra des armoires qui portaient piteusement des noms magnifiques ; l'une d'entre elles s'appelait « Les Princesses Enchantées » ! Il ne faut pas oublier que l'Etat autrichien prend sa tâche au sérieux plus que tous les autres. Il pousse le respect du passé jusqu'à empêcher la disparition des « chaussettes russes » ; il oblige les jeunes gens modernes, pendant trois années de leur vie, à marcher les pieds enveloppés dans des bandes de toile ! Après tout, il a sans doute raison, étant admis le principe qu'un peuple retardataire est plus facile à gouverner.

Il faut donc nous résigner à ce que l'Etat entretienne et subventionne la maladie de l'ornement. L'Etat croit au progrès de l'ornement, et prétend se donner le mérite de créer une nouvelle source de joie en préparant une renaissance du « style ornemental ». Je passe ma vie à nier et à combattre ce dogme absurde. L'invention d'un ornement nouveau ne saurait procurer à l'homme cultivé aucune joie. Si je veux manger du pain d'épice, je choisis un rectangle bien propre, et non un morceau qui représente un cœur, un enfant nouveau-né ou un cavalier. L'homme du xve siècle ne pourrait me comprendre. Mais tous les hommes modernes me comprendront. L'avocat de l'ornement se moque de mon goût pour la simplicité, et prétend que je suis un ascète. Mais non, mon cher professeur de l'Ecole des Arts décoratifs. Je vous assure que je ne porte pas de cilice, que je ne me prive de rien. Je mange selon mon goût, et ce n'est pas ma faute si la cuisine pompeuse des siècles passés, les pièces montées, les architectures de paons, de faisans et de homards me coupent l'appétit. Je traverse avec horreur une exposition culinaire, en pensant qu'il y a des gens qui mangent tous ces cadavres empaillés. Moi, je mange du roastbeef.

Au surplus, je prendrais mon parti de toutes les tentatives qu'on fait pour rendre à l'ornement une vie artificielle, si l'esthétique seule était en jeu. Ces tentatives sont condamnées dès leur naissance : aucune force au monde, pas même celle de

l'Etat, ne peut arrêter le développement de la culture humaine. C'est une question de temps. Ce qui m'enrage, ce n'est pas le dommage esthétique, c'est le dommage économique qui résulte de ce culte dérisoire du passé. On gâche à fabriquer des ornements des matériaux, de l'argent et des vies humaines. Voilà le mal véritable, voilà le crime en présence duquel on n'a pas le droit de se croiser les bras.

L'évolution de la culture ressemble à la marche d'une armée qui aurait une majorité de traînards. Il se peut que je vive en l'an 1913. Mais l'un de mes voisins vit en l'an 1900, et l'autre en l'an 1880. C'est un malheur pour l'Autriche que la culture de ses habitants s'étende sur une trop longue période. Le paysan des hautes vallées du Tyrol vit au XIIe siècle et nous avons constaté avec horreur, en voyant défiler le cortège du Jubilé de l'Empereur, que nous avions encore en Autriche des tribus du IVe siècle. Heureux le pays qui n'a pas de traînards ni de maraudeurs ! Il n'y a guère que l'Amérique qui soit dans ce cas. Même dans nos grandes villes nous avons encore des attardés, des gens du XVIIIe siècle, qui poussent des cris devant les ombres violettes d'un tableau moderne, parce qu'ils n'ont pas encore appris à voir le violet ; des gens qui sourient de plaisir devant un faisan sculpté et décoré par un cuisinier-esthète ; des gens qui achètent des étuis à cigarettes ornés de motifs Renaissance. Quant aux paysans, ils sont en retard de plusieurs siècles, et beaucoup d'entre eux sont des païens qui auraient besoin d'être convertis au christianisme.

Je dis que ces traînards retardent non seulement l'évolution esthétique, mais encore l'évolution économique de l'humanité. En effet, lorsqu'on observe deux hommes qui vivent dans le même milieu, qui ont des revenus et des besoins égaux, mais qui appartiennent à des périodes de cultures différentes, on constate le phénomène suivant : l'homme du XXe siècle s'enrichit, l'homme du XVIIIe siècle s'appauvrit. Je suppose qu'ils peuvent vivre tous deux selon leur goût. L'homme du XXe siècle satisfait ses besoins avec un moindre capital, et peut faire des économies. Il aime les légumes cuits à l'eau et arrosés d'un peu de beurre. L'homme du XVIIIe siècle a besoin que les légumes mijotent avec toutes sortes d'ingrédients, sous la surveillance d'une cuisinière qui consacre des heures à préparer un seul

plat. Le premier ne mange que sur des assiettes blanches, le second veut des assiettes décorées qui coûtent davantage. L'un fait des économies, et l'autre des dettes. Ce qui est vrai des individus l'est aussi des nations entières. Les peuples modernes s'enrichissent, les peuples arriérés s'appauvrissent. Les Anglais amassent des capitaux énormes, tandis qu'en Autriche nous tirons le diable par la queue.

Tel est le dommage que le goût de l'ornement fait supporter aux consommateurs ; mais le trouble qu'il apporte dans la production a des conséquences bien plus déplorables. Du fait que l'ornement n'est plus un produit naturel de notre culture, mais une survivance du passé ou un signe de dégénérescence, il résulte que le travail de l'ouvrier ornemaniste n'est plus payé à un taux normal. Les salaires des sculpteurs et tourneurs sur bois baissent continuellement, et les prix qu'on paye aux brodeuses et dentellières sont un scandale public. Ces besognes archaïques obligent leurs victimes à travailler 20 heures pour gagner le salaire correspondant aux 8 heures de travail de l'ouvrier moderne. La suppression de l'ornement a pour conséquence le raccourcissement de la journée de travail, et l'augmentation des salaires. Le sculpteur chinois travaille seize heures, l'ouvrier américain huit heures. Si je paye un étui d'argent poli le même prix qu'un étui ciselé, la différence du temps de production est au bénéfice de l'ouvrier. Et si l'ornement disparaissait complètement du marché mondial — progrès qui se réalisera peut-être dans un millier d'années — la durée normale de la journée de travail tomberait pour cette seule raison de huit à quatre heures. Car, aujourd'hui encore, la moitié du travail total qui s'accomplit dans l'univers est consacrée à la production de l'ornement.

Ce travail de pure décoration a représenté, de tout temps, une dilapidation de la santé et de l'énergie humaines. De nos jours, il représente en outre une dilapidation de matières premières. Aucun avantage, aucun besoin ne justifient plus cette double destruction de richesse.

L'ornement n'étant plus rattaché à notre culture par aucun lien organique, a cessé d'être un moyen d'expression de notre culture. L'ornement qu'on fabrique aujourd'hui n'est plus le produit vivant d'une société et d'une tradition ; c'est une

plante sans racines. incapable de se développer et de se reproduire. Que sont devenus les ornements d'Otto Eckmann, que sont devenus ceux de Vandevelde ? L'inventeur d'ornements modernes n'est plus un artiste vigoureux et sain qui parle au nom de son peuple ; c'est un rêveur isolé, un attardé, un malade. Il renie lui-même tous les trois ans les produits débiles de son travail. Un homme cultivé rejette dès leur naissance ces végétations impossibles, ces fleurs du néant. La masse du public les rejette au bout de quelques années. Où sont aujourd'hui les « œuvres » de l'école de Nancy ? Qui pourra supporter dans dix ans les « œuvres » d'Olbrich ? L'ornement moderne n'a ni parents, ni descendance, ni passé, ni avenir. Les aveugles d'entre nos contemporains, ceux pour qui la grandeur de notre époque est un livre fermé de sept sceaux, ont salué avec des cris de joie « l'art nouveau » que maintenant ils abominent ; ils se préparent à admirer quelque nouvel « art nouveau » dont la faveur ne sera pas moins éphémère.

L'humanité, prise dans son ensemble, se porte aussi bien que jamais. Les malades sont en petit nombre. Mais cette minorité tyrannise l'ouvrier bien portant, qui ne peut plus inventer d'ornements, et l'oblige à exécuter en divers matériaux les ornements qu'elle invente. Elle oblige l'ouvrier à gâcher son temps et sa matière, à déprécier lui-même le produit de son travail.

Les objets manufacturés changent de forme suivant une loi dont j'ai donné la formule suivante : la stabilité des formes est en raison directe de la qualité des matériaux. *En d'autres termes, la forme d'un objet manufacturé est satisfaisante si elle nous est aussi longtemps supportable que l'objet peut nous servir.* C'est ainsi qu'un complet passe de mode, c'est-à-dire change de forme plus vite qu'une pelisse de fourrure. Une toilette de bal, faite pour une nuit, change de forme plus souvent qu'une table-bureau. C'est un grand défaut, pour une table-bureau, de ne pas être plus longtemps supportable qu'une toilette de bal. Si le meuble nous déplaît plus vite qu'il ne s'use, nous avons, en l'achetant, perdu notre argent.

Les inventeurs d'ornements et les fabricants ne contestent pas cette loi ; ils prétendent en tirer parti. Ils disent qu'un client qui doit changer de meubles tous les dix ans est un excel-

lent client. Un mauvais client, c'est celui qui n'achète de nouveaux meubles que lorsque les anciens sont usés. Ces modes dont on se dégoûte si vite, cette rapide succession de « styles » éphémères sont avantageuses pour l'industrie et procurent du travail à des millions d'ouvriers. Ceci n'est pas un argument ordinaire : c'est le grand secret de la politique économique de l'Autriche. On apprend qu'un incendie a réduit dix maisons en cendres : Dieu soit loué, s'écrie-t-on, les ouvriers vont avoir du travail. Recette admirable ! qu'on mette le feu aux quatre coins de l'Empire, et nous allons tous nager dans l'or et le bien-être. Qu'on fabrique des meubles qui dans trois ans se vendront comme bois de .chauffage ; qu'on fabrique de l'argenterie qui dans quatre ans devra retourner à la fonte, parce que le Mont-de-Piété n'en donnera pas même la dixième partie non du prix d'achat, mais du prix de revient. Qu'on fasse ainsi marcher le commerce, et nous deviendrons riches à étonner le monde.

En réalité, le persistance de l'ornement sur des objets que l'évolution de la culture a déjà délivrés de l'ornement ruine à la fois producteurs et consommateurs. Si tous les produits de notre industrie étaient d'une qualité esthétique correspondante à leur qualité de matière, le consommateur les payerait au prix qu'ils vaudraient et en aurait pour son argent. Et ce prix, je le répète, permettrait à l'ouvrier de gagner davantage en travaillant moins. Entre une paire de bottines de quarante francs et une autre paire qui coûte dix francs, je choisis volontiers la première, et je sais qu'en dépensant davantage je fais une bonne affaire. Dans l'industrie de la cordonnerie, qui est soustraite aux caprices des inventeurs d'ornements, je ne paye que la qualité. Mais dans ce qu'on appelle « l'art industriel », les mots « bon » et « mauvais » n'ont plus aucun sens. Les prix dépendent de la nouveauté des formes et non de la qualité des matériaux. Puisqu'un meuble solide ne saurait durer plus longtemps qu'un meuble de camelote, qui donc songerait à le payer quatre fois plus cher ?

La disparition du travail solide, l'emploi de matériaux peu durables devraient être la conséquence logique de la renaissance artificielle de l'ornement. Il est remarquable que les « créations » de l'art nouveau sont beaucoup moins intolérables,

lorsqu'elles sont exécutées dans une matière de peu de prix. Pour satisfaire mes goûts esthétiques, une robe de bal n'a pas besoin d'être taillée dans une étoffe résistante ni soigneusement cousue : je sais que de toutes manières, elle ne sera portée qu'une nuit. Je supporte que la fantaisie des décorateurs s'exerce sur les bâtiments en papier mâché d'une exposition, qui peuvent être construits et démolis en quelques jours. Mais jouer aux ricochets avec des pièces d'or, allumer un cigare avec des billets de banque, pulvériser une perle et la boire, sont des actes inesthétiques.

Voilà pourquoi l'ornement moderne n'atteint le dernier degré de la laideur que lorsqu'il est exécuté dans un matière précieuse, et par les soins d'un bon ouvrier. Rien n'est plus odieux qu'une chose éphémère qui prétend durer ; imaginez un chapeau de femme qui serait inusable, une exposition universelle dont les pavillons seraient construits en marbre blanc.

L'homme moderne est encore dans notre société un isolé, une sentinelle avancée, un aristocrate. Il respecte les ornements qu'ont produit normalement les époques passées. Il respecte le goût des individus et des peuples qui n'ont pas encore atteint notre degré de culture. Mais, pour son compte, il n'a plus besoin d'ornements, et il sait qu'un homme de notre siècle ne peut plus en inventer qui soient viables. Il comprend parfaitement l'état d'esprit du Cafre qui dissimule dans la trame d'une étoffe des ornements invisibles, l'état d'esprit de l'ouvrier persan qui noue son tapis, de la paysanne slovaque qui s'use les yeux sur une dentelle compliquée, de la vieille dame qui tricote de risibles poèmes avec des perles de verre et de la soie multicolore. Il les laisse tous satisfaire comme ils peuvent le besoin d'art qui est en eux. Il ne leur gâte pas leur plaisir, il ne leur crie pas la laideur de ce qu'ils admirent, pas plus qu'il n'arrache de son crucifix une vieille femme qui prie.

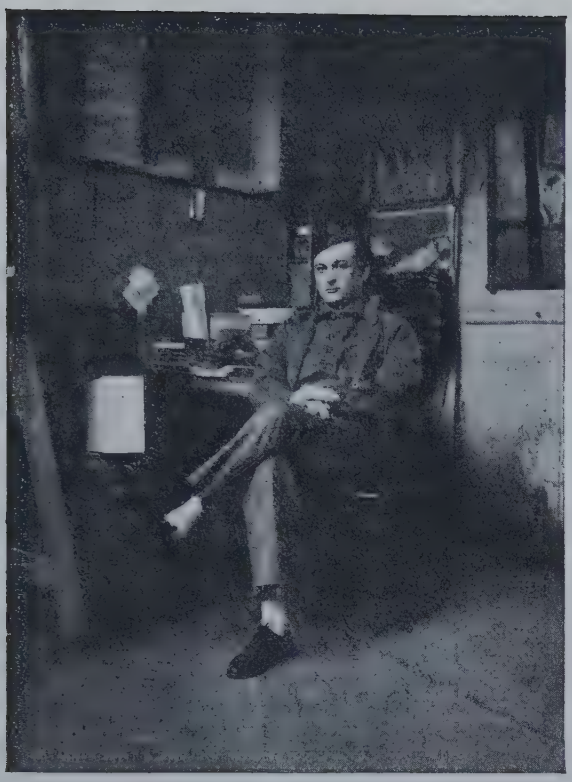
Les souliers que je porte sont couverts d'ornements, criblés de crénelages et de petits trous qui ne représentent pour le cordonnier qu'une perte de temps sans augmentation de salaire. Mais le plaisir du cordonnier consiste précisément à exécuter ces puérils dessins. Si je lui offre quarante francs pour une paire de bottines, alors qu'il ne m'en demande que trente, voilà mon homme tout heureux ; il a trouvé un client qui le com-

prend, qui sait apprécier son travail et ne doute pas de son honnêteté. Il confie aussitôt son meilleur cuir à son meilleur ouvrier, et quand les bottines sont finies, il les décore d'autant de trous et de crénelages qu'elles peuvent en contenir. Je me garde donc d'exiger qu'il me livre des bottines unies. En raccourcissant sa besogne, je lui volerais toute sa joie.

L'homme moderne respecte chez autrui les goûts et les croyances qu'il n'a plus; il ne respecte pas les Tartuffes et les faussaires. Je supporte autour de moi, ou même dans mes vêtements, certains ornements : s'ils font la joie de mes semblables, ils font aussi la mienne. Je supporte les tatouages des Cafres, les ornements des Persans, des paysannes slovaques, les dessins de mon cordonnier. Ils n'ont, les uns et les autres, que l'ornement pour embellir et exalter leur vie. Nous, les aristocrates, nous avons notre art moderne, l'art qui a remplacé l'ornement. Nous avons Rodin et Beethoven. Si mon cordonnier n'est pas encore capable de les comprendre, il est à plaindre : mais pourquoi lui enlèverais-je sa religion, n'ayant rien à lui offrir en échange ? Mon cordonnier a des goûts honnêtes et respectables. Mais l'architecte qui revient d'entendre Beethoven et qui s'assied à sa table pour dessiner un tapis « art nouveau » ne peut être qu'un escroc ou un dégénéré.

La mort de l'ornement a puissamment aidé au développement de tous les arts. Les symphonies de Beethoven ne pouvaient être écrites par un homme habillé de satin, de velours et de dentelle. Et si nous voyons aujourd'hui dans la rue un homme qui porte un feutre à la Rubens et des habits de velours nous ne pensons pas que ce soit un artiste, mais un pitre ou un rapin. Aux époques de faible individualisme, nos ancêtres exprimaient leur originalité dans leur vêtement. Nous sommes devenus plus délicats. Nous n'étalons plus notre personnalité ; nous la dissimulons sous le masque commun du vêtement moderne. L'homme d'aujourd'hui emploie ou rejette, selon son bon plaisir, les ornements des cultures anciennes ou exotiques. Il n'en invente pas de nouveaux. Il réserve et concentre sa faculté d'invention pour d'autres objets.

Adolphe Loos.



LIPCHITZ

Rien n'est plus trouble que les périodes révolutionnaires, qu'elles soient politiques ou esthétiques.

Les simples destructeurs, les rêveurs bâtisseurs de nuées, les esprits faux qui croient tout améliorer en mettant les combles au bas de l'édifice et les caves au faîte, — braillent, se démènent et couvrent la voix de ceux qui sont destinés à reconstruire la maison quand les autres l'auront jetée par terre.

Sur l'utilité des démolitions il y aurait beaucoup à dire, mais ce n'est pas mon objet cette fois-ci. Chacun admet aujourd'hui,

même la grave *Revue des Deux Mondes*, que dans les Arts plastiques, la tradition académique est en complète décrépitude. La Révolution dont les chefs furent Matisse le fauve et Picasso le cubiste vint donc à propos mettre le feu à la vieille bâtisse il y a quelque quinze ans. Maintenant, les rats, eux-mêmes,refusent de vivre dans ses décombres et la moisissure académique y prolifère en paix au milieu de l'indifférence générale.

***

Jacques Lipchitz est un des quelques artistes de l'heure présente animés de l'esprit constructif.

Fils d'un entrepreneur en construction, le compas et la règle, ces sublimes outils de l'architecte et du maçon, furent ses premiers jouets ; ils lui sont restés plus familiers que les guitares ou les chapeaux haut de forme. Est-ce là l'explication du caractère architectonique de son œuvre ?

Ce qu'il est utile de dire, c'est qu'il n'a pas vécu la première période du cubisme, celle qu'on pourrait appeler *la période de géométrisation*, puisqu'on y ramenait les objets à un ensemble de prismes, de cylindres ou de plans qui en emboîtaient assez rigoureusement les formes.

C'est par une évolution lente, mais sans à-coups, par une transformation progressive (1) que Lipchitz en est arrivé à ce qu'il fait aujourd'hui. Il ne s'est pas rallié au cubisme, mais il l'a rencontré sur son chemin.

L'incertitude du mot cubisme qui, à l'heure actuelle, sert de drapeau à une armée des plus hétéroclite fait, que Lipchitz hésite certains jours à accepter cette épithète. Il suffit de s'entendre et de dire que Lipchitz est le sculpteur du *cubisme constructeur*. D'autres cubismes, décorateur, stylisateur, etc., ont leurs héros, mais leurs tendances s'accusent aujourd'hui si nettement qu'il nous faut les considérer comme des espèces esthétiques indépendantes.

Ce qui est l'idée-mère de Lipchitz — et ce qui fait de lui le frère d'armes de quelques écrivains nouveaux dont

(1) Nous avons présenté suivant l'ordre chronologique les reproductions des sculptures de Lipchitz, afin qu'on puisse suivre cette évolution. Leurs dimensions sont assez constantes et ne varient guère autour de 0 m. 70 de haut.

je suis — c'est qu'il veut faire de la *sculpture pure* comme nous voulons créer des poèmes de *lyrisme pur*. La sculpture ne met en œuvre que la lumière, et les volumes dans l'espace, sans ingérences étrangères à la plastique. Guidé par les seules exigences de la plastique il construit un fait sculptural qui a sa propre signification en lui-même.

Plus que tous les autres arts, la sculpture met nettement en évidence ce qu'elle veut exprimer. Cela tient à ce que les peintres travaillent avec des *simulacres* de lumière, de volume et d'espace, tandis que les sculpteurs se servent de la lumière même, de volumes vrais et d'un espace véritable.

Lipchitz a défendu la sculpture pure contre les tendances de sculpteurs modernes qui voulaient l'abâtardir en y introduisant les procédés de la peinture : matières hétéroclites (tôle, verre, papier-pâte, etc), couleurs, etc., croyant par la matière vivifier la sculpture.

Pas de sculpture peinte ! Pourquoi ? Si l'on peint en blanc les parties qui doivent se trouver éclairées et en sombre celles qui doivent être dans l'ombre, la sculpture placée en bon éclairage voit ses diverses parties engorgées de lumière et d'ombre : les contrastes sont si heurtés que l'œuvre elle-même en est ébranlée. Une sculpture, à moins d'être faite pour un emplacement déterminé, doit être établie pour tous les éclairages solaires plus ou moins perpendiculaires ou obliques. Tant pis pour de mauvais éclairages artificiels ! L'obscurité ne tuerait-elle pas toutes les sculptures du monde ? Lipchitz a eu l'audace et la sincérité d'aborder la pierre nue et incolore.

Ce n'est que dans quelques bas-reliefs qu'il a peint la sculpture et sculpté la peinture. Et encore travailla-t-il en camaïeu, dégradant sa couleur à rebours — ce qui se trouve dans l'ombre et dans le creux étant rehaussé d'un ton plus clair que ce qui saille en pleine lumière — et ceci dans la seule intention d'équilibrer l'ensemble.

Mais il est un problème très grave qui se pose pour tout le cubisme constructeur, que ce soit en peinture, en sculpture ou en littérature, puisqu'aussi bien j'ai mis jadis en circulation cette école nouvelle.

L'artiste qui stylise part d'une réalité dont il prend chaque caractère en particulier — les jambes, tête, etc., — de façon à

la synthétiser en un schème. Il abstrait la signification de chaque élément et combine ensuite ces abstraits pour donner une stylisation à l'ensemble. Ces abstractions, ces stylisations peuvent être faites, soit au point de vue sentimental, expressif, etc., soit au point de vue plastique. Dans tous ces cas, l'œuvre qui en résulte est une transcription, une transposition du modèle.

Le cubiste constructeur ne travaille pas sous l'émotion immédiate que lui donne l'objet le motif. C'est l'ensemble des émotions et des impressions de toute sa vie c'est-à-dire son humanité — qui l'inspire et c'est pourquoi il dépasse l'instantané, le fugitif pour atteindre le permanent, le durable.

Au premier stade de la création artistique il n'a que des intentions plastiques pures : éclairage déterminé à donner à l'œuvre, rapports de volumes à créer, par exemple pour la sculpture...

Puis vient la découverte du *motif* qui peut permettre de réaliser ces intentions. Le motif fournit des éléments premiers, des rapports simples de position entre les masses.

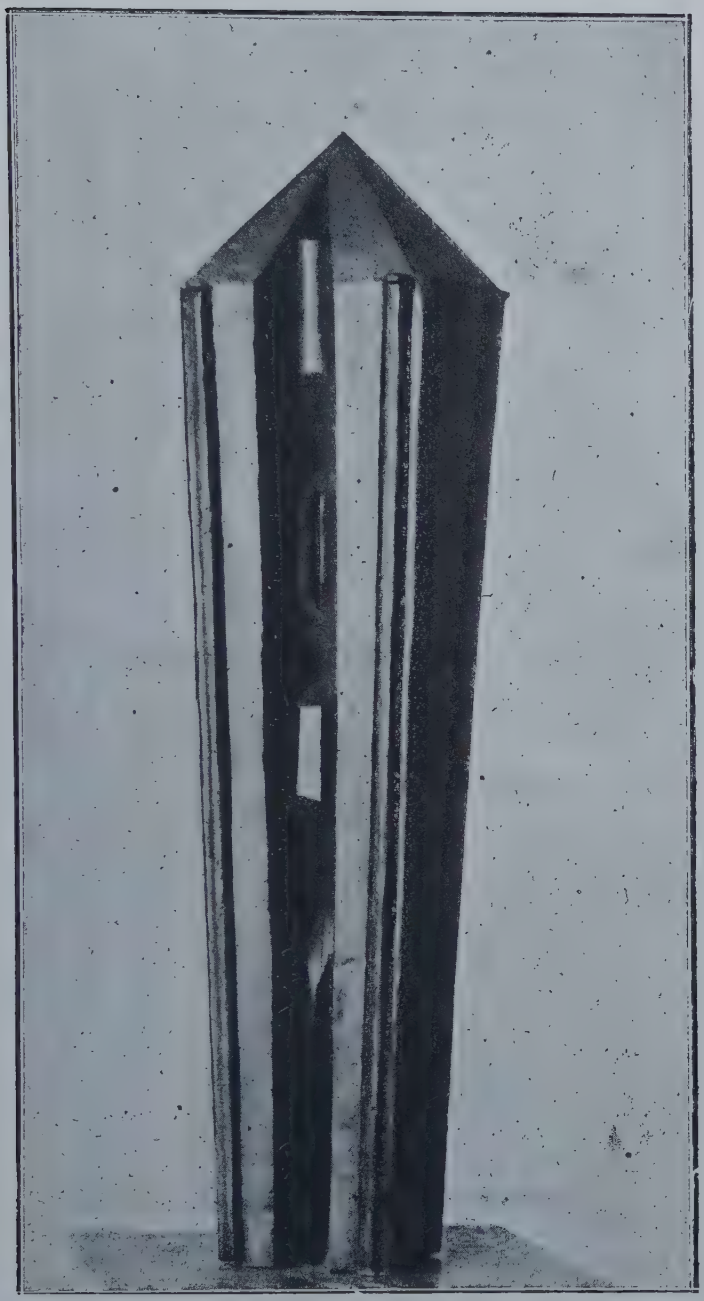
Partant de là l'artiste construit une œuvre dont toutes les déterminantes sont celles de la pure plastique. Il aboutit ainsi à un fait plastique qui aura des correspondances plus ou moins étroites avec l'objet motif.

Le résultat — fait plastique, joie de sa vie propre et indépendante — sera ce que l'aura amené à être ce travail de réalisation pure. S'approchera-t-il plus ou moins du motif par l'aspect, voilà ce dont le créateur n'a pas à se soucier au cours de son travail.

Mais l'essentiel de l'œuvre étant fait, une question se pose : l'artiste doit-il accuser ces correspondances (sans aller jamais jusqu'à la ressemblance, pur accidentel) ou laissera-t-il son œuvre dans son aspect irréaliste ?

Il semble que les arguments de ceux qui veulent rapprocher leur œuvre du *motif* sont surtout d'ordre pathétique. C'est ainsi qu'ils songent à donner de *l'humanité* à leurs créations pures. Dieu jadis s'incarna pour parler aux hommes !

Mais il est une espèce de sentiment que nul ne doit se hasarder à froisser, c'est le respect religieux que l'homme a pour le *visage* et pour les *mains* de ses frères. On peut tout déformer,



Sculpture 1916 LIPCHITZ

tout briser, morceler, schématiser, mais les mutilations de la face et des mains sont les seules qui nous emplissent d'une inexprimable horreur.

Aussi les cubistes-constructeurs doivent-ils fuir la « réalisation » de ces régions sacrées ; de fâcheuses expériences ont déjà dû le leur apprendre.

Lipchitz, se rendant compte des déformations qu'il devait faire subir à son objet pour obéir aux exigences purement plastiques, renonce délibérément à le suivre.

Forcé — pour amener la lumière à tel point ou pour telle ou telle exigence de construction — de tordre, d'élargir ou d'amincir un bras ou une jambe, il arriverait fatalement à créer un *monstre vraisemblable,* ainsi qu'il l'appelle.

Il fuit donc l'imitation, même lointaine, mais il *tend* vers l'humanité, sans toutefois dépasser un certain point que le goût détermine, en attendant une connaissance plus claire.

Le problème ne consiste pas à faire d'un homme un monstre ou d'une guitare une autre guitare.

D'un homme, Lipchitz veut faire une sculpture.

Sans doute les anciens maîtres — qui ont gardé dans leurs œuvres l'apparence de réalités quotidiennes et qui ont préparé avec beaucoup de soins la pâture sentimentale, extra-plastique, que beaucoup vont leur demander — sans doute ces anciens maîtres faisaient-ils subir toutes sortes de déformations à leurs objets et si on ne les aperçoit guère (à moins de les chercher), c'est parce qu'elles sont adroitement camouflées.

L'époque actuelle est plus héroïque et plus pure et c'est pourquoi nous attendons beaucoup d'elle.

La vraie statuaire a trouvé un homme : Jacques Lipchitz.

Il ne fait pas habilement des morceaux, des bras, des jambes, des nez — ni ne parade avec des prouesses de technique.

Pas de sourires, pas de fausses séductions sentimentales, mais ce que j'ai jadis appelé « les beautés de l'art sans caresses ».

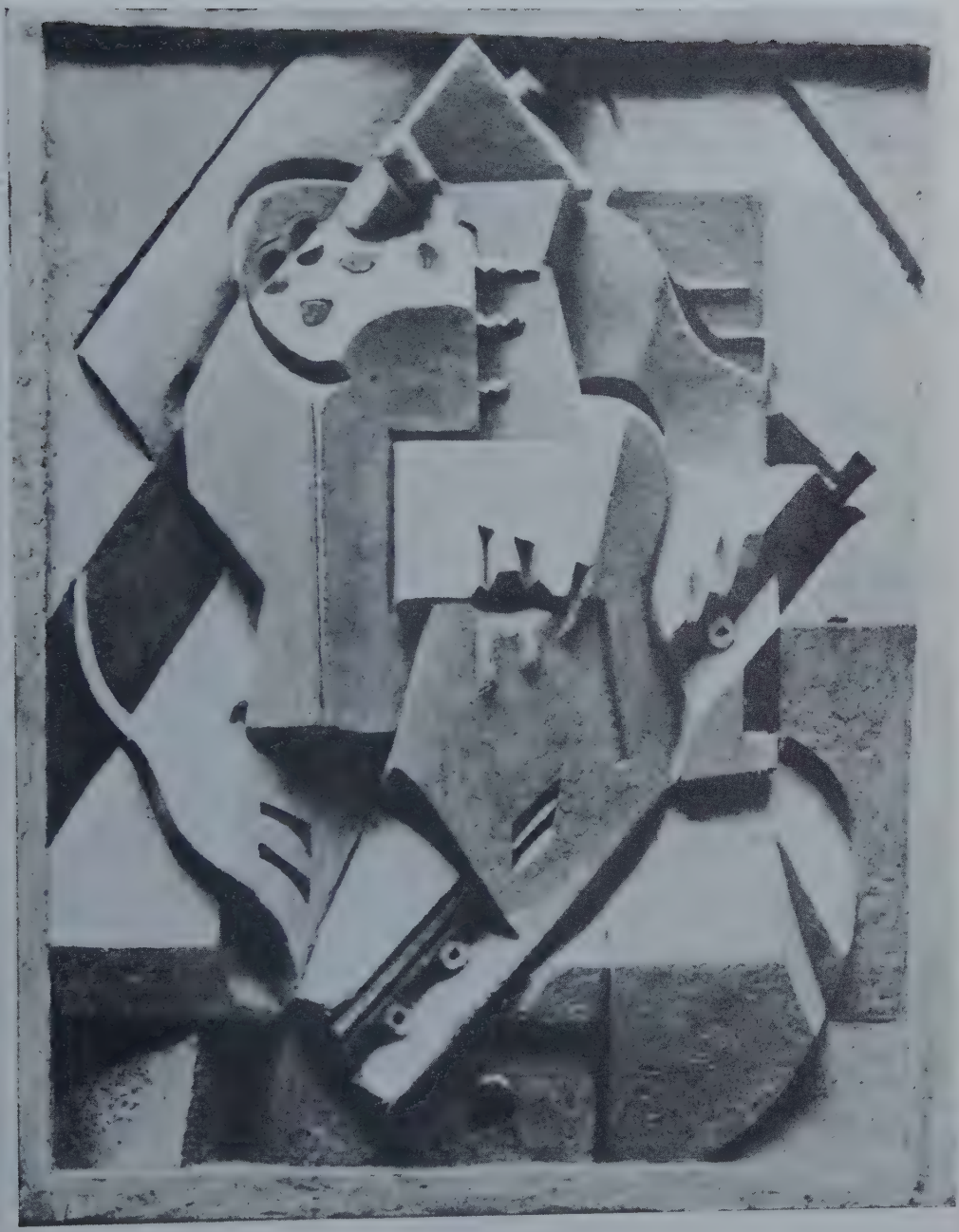
Lipchitz crée selon les seules exigences plastiques des ensembles complets, des sculptures, des constructions.

On l'appellera dans l'histoire : Lipchitz le Constructeur.

Paul Dermée.

Jacques Lipchitz
1917

Jacques Lipchitz
1919

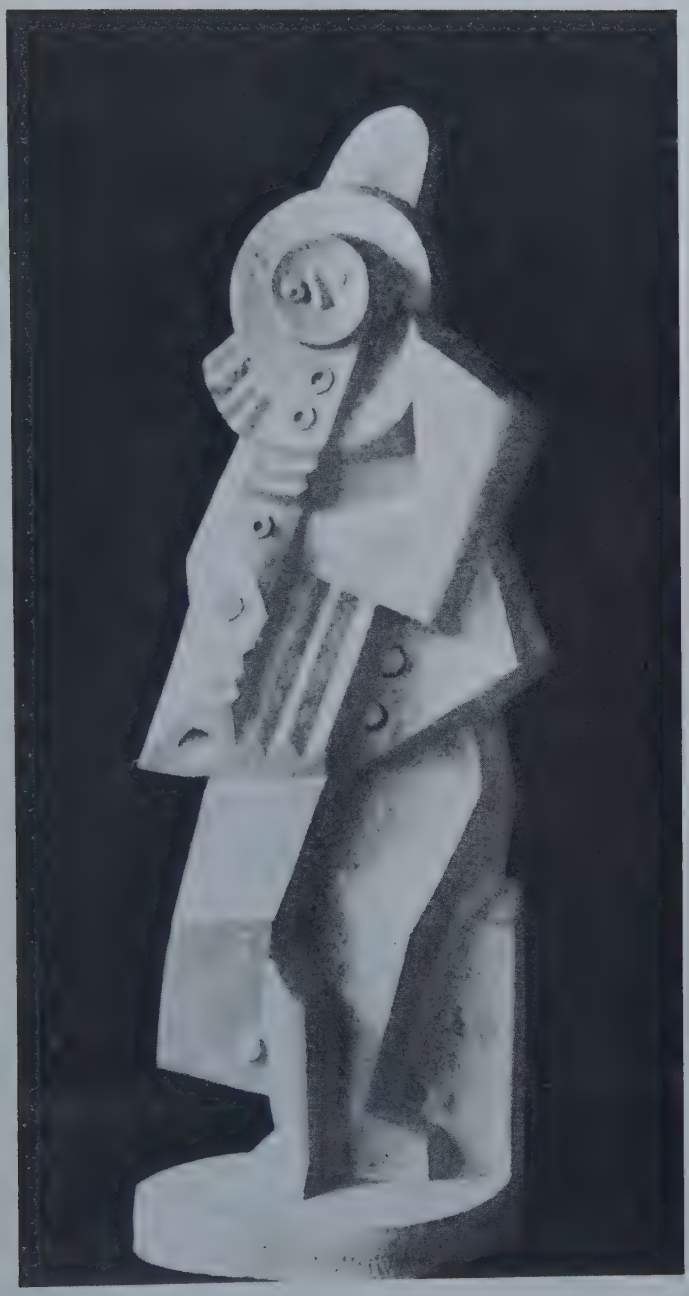


JACQUES LIPCHITZ
1918

JACQUES LIPCHITZ
1919

JACQUES LIPCHITZ
1918

Jacques Lipchitz
1919



Jacques Lipchitz
1919

Jacques Lipchitz
1920

La Rythmique

Une éducation fondée sur l'étude du rythme est à la base de tout enseignement moderne, le rythme étant à la base des arts comme de la vie.

Les peuples reviennent à l'énergie ; lentement, mais sûrement, le peuple a traversé les étapes de l'enfance et de l'adolescence et parvient maintenant à la conscience d'une maturité féconde en réalisations. La Société présente se doit à elle-même de créer pleinement et consciemment une organisation résultant de l'évolution et des conditions de la vie moderne.

L'homme redemande à son corps la puissance suggestive d'action. Les manifestations plastiques se multiplient, en même temps que les manifestations sportives.

Le corps humain redevient valeur expressive, parce que de grands artistes ont révélé la beauté de sa forme et la pureté de ses intentions plastiques. Les problèmes résolus de la mécanique font désirer pour cette machine rythmée qu'est le corps humain, ou plutôt pour cette harmonisation à établir entre le corps et l'esprit, la même possibilité de précision. Notre art, comme notre éducation, requièrent impérieusement donc des méthodes tenant compte objectivement de notre rôle dans

la société et de l'orientation de cette société dans la vie moderne.

En effet, dans les arts, la musique moderne oublie de considérer le rythme comme un champ aussi vaste à explorer que la sonorité. L'équilibre constant entre sonorité et rythme n'est plus une nécessité pour l'artiste. S'il consent à se préoccuper du rythme, c'est le plus souvent pour en noter l'élément pittoresque (exotisme) ; il oublie que le rythme existe avant tout dans son abstraction même.

Dans les arts plastiques, le cubisme, expression d'avant-garde de la peinture, a fait le tour d'une formule et piétine sur place, faute d'un principe assez large à sa base. Dans le domaine de l'enseignement, l'on substitue *instruction* à *éducation*, méconnaissant que, seule, une éducation largement comprise est le garant d'une instruction fructueuse. En effet, vingt années sont consacrées dans la pédagogie à instruire : de la naissance au choix de la vocation. Période d'enquête, souvent très approfondie sur le présent et sur le passé. D'emblée, l'instruction sera complète sur le passé, passable sur le présent et quasi inexistante sur l'avenir, ou plutôt sur ce qui en est fait.

Période d'assimilation donc, presque exclusivement, rarement d'*expérience* personnelle. Or, un individu ne vaut dans la vie que par ce qu'il est, par ce qu'il apporte, par ce qu'il réalise ; il faut qu'il soit lumière et non reflet. Fatalement, l'homme se comporte dans la vie d'après les réactions qu'il oppose aux événements.

D'autre part, l'entraînement sportif vise la force et la souplesse corporelles, et instaure en l'individu la confiance et la sécurité du mouvement. Là s'arrête son programme.

C'est ailleurs qu'il faudra chercher la stylisation du mouvement et l'étude de sa nuanciation.

Rarement donc est recherchée une harmonisation entre le corps et l'esprit. Précisons : il manque une éducation, précédant la période d'instruction et même cohabitant avec elle et destinée à créer des habitudes motrices utiles et des automatismes définitifs et à développer le tempérament, ainsi que la volonté et la concentration.

Mais comment et par où commencer ?

Par l'enfant.

En effet, l'enfant, cet homme de demain, la curiosité sans cesse en éveil, observe, assimile avec une facilité et une profusion incroyables ; chaque journée qu'il vient de passer a été pour lui le grand événement, qui se renouvellera le lendemain, identique, ou plutôt, soumis au jeu du hasard, chose plus ou moins fructueuse pour ses sensations et son imagination. Dès ce moment, les parents sentent la nécessité d'une éducation, d'une coordination, d'un équilibre destiné à hâter la cristallisation de son être : la nécessité d'exercices journaliers s'impose, visant à faire sentir à l'enfant les rapports entre ses instincts, ses impulsions et l'ordre établi dans lequel il se prépare à entrer.

Or, la seule éducation possible à ce moment-là, chez l'enfant, est celle qui s'adresse au mouvement corporel ; il faut qu'un système, basé sur l'étude du temps, oriente l'enfant vers la conscience de la durée et ses rapports avec le lieu, développe son tempérament et lui donne la mesure de ses facultés.

C'est ce qu'a très bien senti l'éducateur prédestiné qu'était Jaques-Dalcroze. Frappé de l'arythmie existant chez beaucoup d'instrumentistes, il en a conclu qu'il y avait là un défaut initial et qu'il avait manqué aux élèves une étude du rythme suffisante. Il leur avait manqué des expériences musculaires suffisamment répétées pour créer en eux la sécurité du mouvement. Il leur avait manqué, en somme, tout une éducation de base, rythmant le mouvement corporel dans tous les degrés de vitesse et de lenteur, instaurant en leur organisme les rapports entre les facultés cérébrales de conception et celles, musculaires, de réalisation, créant ainsi le libre échange entre les ordres du cerveau et les membres chargés de réaliser ces ordres. Il fallait former des automatismes assez nombreux et suffisamment définitifs pour devenir utiles; il fallait augmenter la force de concentration et de réalisation, ainsi que les facultés d'initiative et de spontanéité. Jaques-Dalcroze entrevit-il de prime abord l'aboutissement de sa méthode ? Il faut supposer que non, mais que, mû dès ce moment par une conviction inébranlable, il imagina sans tarder les exercices qui constituèrent la base de la pratique de la Rythmique.

De correctifs qu'ils étaient au début, ces exercices devaient forcément s'organiser logiquement et servir de point de départ à un système parfaitement équilibré.

Ils consistèrent en : exercices de marche, régularisation de celle-ci en un tempo égal, accellerandos, rallentendos, substitution d'un mouvement à un autre : un pas, par exemple, remplacé par un battement des mains ou par tel autre mouvement ; exécution, dans la marche, d'un saut, d'un agenouillement, d'une pirouette ou un changement de direction à un commandement donné ; l'arrêt instantané (ceci difficile pour l'équilibre corporel), lorsque le corps est lancé en pleine course ou projeté en avant par sauts. S'arrêter lorsque la musique sonne, et reprendre aussitôt que celle-ci cesse, demandait de l'oreille, un contrôle constant.

C'était l'initiation à l'*expérience corporelle* : ou bien, l'élève, nerveux, anticipait et réalisait toujours trop tôt, créant un désordre regrettable, ou bien, tempérament lymphatique, il retardait le mouvement, laissant un vide fâcheux dans la suite régulière des mouvements.

Il s'agissait bien là d'une éducation des centres nerveux, destinée à créer une circulation vive et ordonnée entre l'appareil enregistreur et l'instrument réalisateur.

Ne pas faire un pas (inhibition), c'est-à-dire contracter brusquement pour immobiliser; au contraire, accentuer fortement, c'est-à-dire renforcer l'action musculaire, (le sf du musicien), donnait la sensation nette d'activités musculaires différentes. S'arrêter pendant un temps donné, 4, 5, 6 temps, par exemple, *mesurer intérieurement* le silence et repartir ensuite, sans hâte ni retard, renforçait la notion de durée.

Les exercices se multiplièrent ainsi, et bientôt s'offrit l'idée de réaliser le rythme musical; il fallait opposer à la noire, tempo régulier de la marche, des valeurs plus longues ou plus courtes. Là fut imaginée la blanche, par un pas, suivi d'une légère flexion du genou caractérisant le second temps; puis la blanche, blanche pointée : un pas, l'avancement de la jambe disponible en avant sur deux, et son retrait à côté de la jambe *pesante* (c'est-à-dire

celle qui supporte le corps), sur trois : la sensation de durée s'instaurant, par la jambe pesante, dans l'organisme, tandis que les mouvements rythmés de la jambe *légère* mesuraient la durée, *décomposaient* la valeur. Les bras, eux, battaient la mesure. Chaque valeur, depuis la ronde à 4 temps jusqu'à celle à 12 temps (ces dernières utilisables surtout dans le domaine plastique), s'opérèrent suivant le même principe. Diviser le tempo en 2, 3, 4, etc., parties, donnait des fractions de la noire au vocabulaire désormais constitué : rythmer les valeurs en mesures, assembler les mesures en phrases et les phrases en périodes, formait la réalisation intégrale du rythme musical.

S'attacher à telle ou telle image corporelle, la développer sur une suite de mouvements et de gestes harmonisés et expressifs, les énoncer avec telle nuance de force ou de souplesse, de contraction ou de décontraction, c'était instaurer l'étude expérimentale de la langue plastique et établir ses rapports avec la langue musicale.

Mais revenons à l'enfant.

Celui-ci se soumet avec joie à une éducation ayant le mouvement pour objet ; ils sent croître rapidement sa liberté d'action, sa spontanéité par l'improvisation de rythmes, sa concentration par la divination du rythme entendu, sa faculté de coordination et son équilibre corporel par les exercices de pur renforcement physique.

Il sent qu'il devient quelqu'un ; il sent poindre son individualité ; ce qu'il comprend, il le *réalise*. La confiance s'instaure en lui. Tous les exercices s'exécutent au *hop !* du maître, qui est le signal de l'action ; l'élève, à ce moment-là, se révèle à lui-même tel qu'il est, et travaillera à corriger, à augmenter et à intensifier ses facultés d'extériorisation.

La leçon se prend en commun et, outre l'émulation de l'exemple, l'enfant bénéficie de cette atmosphère générale de travail.

Au fur et à mesure que les capacités de l'élève augmenteront, augmentera sa possibilité de maîtriser de nouvelles difficultés : la polyrythmie, par exemple, c'est-à-dire la simultanéité de plusieurs rythmes dont l'un marché, l'autre chanté, ou encore, plus difficile, l'adjonction d'un troisième rythme réalisé par des mouvements des bras. Ou bien, deux rythmes réalisés dans la forme canonique, c'est-à-dire se suivant à une ou deux mesures

d'intervalle ; ou encore, sur un pas obstiné de syncopes, un autre exemple de thèmes simultanés aux bras et à la voix.

La sécurité métrique désormais acquise, l'enfant s'essaiera en des extériorisations spontanées : sur le rythme de la musique et selon sa propre fantaisie, il fixera en une stylisation intuitive ses sentiments de joie, de juvénile ardeur, ses hésitations, sa décision et sa volonté naissantes. Stylisation instinctive, et déjà un effet de l'ordre.

Le rôle de tout bon maître étant d'imaginer sans cesse des exercices appropriés au degré de capacité de l'élève, ou de vaincre une difficulté, en la présentant sous plusieurs aspects différents, l'on se représente aisément l'infinie variété d'exercices possibles dans l'enseignement de la rythmique. L'élève ne se rebutera pas devant la difficulté, puisqu'il arrive à en triompher graduellement et sûrement. Ce qui est navrant plutôt, au début, c'est de voir des élèves incapables de coordonner deux idées ou deux mouvements, impuissants à se défaire d'antagonismes musculaires, à trouver leur équilibre corporel et à soutenir leur attention le laps de temps requis. Combien précieux alors, ce révélateur qu'est la rythmique, du degré ou s'est laissé choir un individu ou une race et auxquels une éducation ferme vient redemander une collaboration active de toutes les forces impulsives et pensantes de la personnalité, une *restauration* du rythme dans l'individu.

Nous avons omis de le dire, mais cela se sous-entend, que le rythme musical est le régulateur, le soutien et l'instigateur du mouvement corporel dans l'enseignement de la rythmique : le corps s'appuie sur cet élément éminemment suggestif qu'est la sonorité, en même temps qu'il trouve dans le mètre musical le facteur de précision.

(La fin au prochain numéro.) Albert JEANNERET.

LE PRIX NOBEL DE LITTÉRATURE

KNUT HAMSUN

Le **SUPPLÉMENT LITTÉRAIRE** *du présent numéro donne la première partie d'un roman de Knut Hamsun, le grand écrivain norvégien,* **TITULAIRE DU PRIX NOBEL** *de cette année, dont l'œuvre est presqu'inconnue en France.*

L'ÉCRIVAIN norvégien Knut Hamsun, qui vient de recevoir le prix Nobel de littérature pour 1920, n'est *pas tout-à-fait* un inconnu en France. N'y a-t-il pas plus de vingt-cinq ans que son roman *Sult* (La Faim) fut publié en français, à Paris ? N'avons-nous pas eu également, quelques années plus tard, une traduction de *Pan*, puis de *Victoria* ? Sans compter les *Trois nuits de fer*, nouvelle publiée par la *Revue Blanche* en 1895, où s'affirme le panthéisme de l'auteur. Et puis Knut Hamsun n'a-t-il pas vécu à Paris en 1895 également ? La vérité est que l'auteur norvégien n'est pas un ignoré en France : il y est un *oublié* ! Mot terrible et qui vous cause une gêne indéfinissable quand il s'agit d'un Knut Hamsun !

L'œuvre du nouveau prix Nobel recèle son autobiographie. Elle est mêlée à chacun de ses ouvrages. On peut même dire qu'on y trouve aussi ses confessions. Et celles-ci nous semblent d'autant plus sincères que l'auteur est loin de se donner toujours le beau rôle. Qu'on lise par exemple la *Reine de Saba* où l'écrivain norvégien n'est pas un homme, mais un pantin, ou encore *Vagabondage*... Et que de fois l'auteur d'*Esclaves d'amour* se dépeint en amoureux bafoué ou éconduit!

Son œuvre nous révèle également un écrivain maniant admirablement la satire, dont il use quelquefois à son propre égard,

mais dont ses contemporains n'ont pas été sans sentir toute la justesse en même temps que la sévérité. Quel mépris n'affiche-t-il pas pour le catéchisme luthérien et les bourgeois de Christiania, « qui, la nuit, lorsque gronde le tonnerre » lisent des psaumes. Et quelles vérités cinglantes l'auteur du *Rédacteur Lynge* et de *Terre nouvelle* ne lance-t-il pas à la face des journalistes et des littérateurs et poètes des grands cafés de la capitale norvégienne !

***

L'auteur de *Pan* ne croit pas à la séparation complète d'avec l'au-delà. Mais à ceux qui seraient tentés de lui demander ce qu'est Dieu, il répond avec une pointe d'ironie : « Dieu, c'est l'origine ; l'éternité, c'est l'incréé. » Le panthéisme est sa religion. Dans plusieurs de ses ouvrages, ce panthéisme s'affirme puissamment : « Je porte un toast aux hommes et aux bêtes, s'écrie-t-il, dans les *Nuits de fer*, à la nuit silencieuse dans la forêt, aux ténèbres, aux voix des dieux parmi les arbres, aux sereines et simples délices du grand silence qui caresse mes oreilles ; un toast aux feuilles vertes et aux feuilles jaunes ; à la lune, aux étoiles, à tous les bruits de la vie ! ». Puis plus loin : « Merci à la nuit de paix, aux montagnes, aux bruissements de la mer qui parviennent jusqu'à mon cœur... Ecoutez à l'est et à l'ouest, écoutez donc : c'est le dieu éternel. Cette paix si douce qui vient frapper mon oreille, c'est le sang de la nature qui bout, Dieu alliant mon existence à celle de l'au-delà ! »

Il considère qu'il n'y a rien à gagner en enlevant à la vie toute illusion, en tuant tout rêve, tout mensonge. D'ailleurs qu'est la vérité ? Qu'est l'illusion ? « Ne t'inquiète point, dit Hamsun, tu n'en sais rien, ni moi non plus ! ». Il est loin d'aspirer à la raison. « Dieu, épargne moi d'être raisonnable ! » Les moralistes ne lui inspirent que moquerie. « Moi aussi, je manque quelquefois de générosité, parce que je suis un homme ! » Il déploie son ironie à l'égard des hommes de science, « des omniscients ». Toutefois, pour ces derniers, il montre un peu de compassion. Il méprise les psychologues qui viennent troubler la beauté du jeu de l'existence. Pour l'auteur des *Mystères*, ce qui sort de la main de l'homme n'est qu'aimable clinquant, mais ce qu'enfante le mystère le fait se pros-

terner religieusement. La femme ? Elle mérite la plus grande vénération, la compassion la plus dévouée. Mais il ne faut point s'étonner qu'elle sache également engendrer la haine la plus terrible !

***

Knut Hamsun, qui s'est retiré dans son pays où il mène aujourd'hui la vie de paysan, a beaucoup voyagé, souvent par nécessité. Car il a connu de nombreuses années de misère et les souffrances de l'homme qui a faim, par lui nous les ressentons, bien qu'il sache nous les dépeindre sans trop s'y attarder. Il a exercé tous les métiers. Apprenti cordonnier jusqu'à l'âge de dix-sept ans, — et, serait-on tenté de dire, apprenti poète en même temps, puisque à cet âge il commence à écrire et composer une nouvelle en cachette, qu'il fait imprimer avec l'argent économisé sur son maigre salaire, — il abandonne la cordonnerie pour devenir portefaix au port de Bodo, sous-instituteur, huissier au tribunal. Puis il part sur le « trimard », travaille comme tailleur de pierre, bûcheron, cantonnier...

Il quitte la Norvège, se rend en Amérique où il est ouvrier de ferme, conducteur de tramway. A Minneapolis nous le retrouvons conférencier. *Vagabondage* nous donne un aperçu de la dure existence qu'était la sienne dans les vastes plaines américaines, à l'époque de la moisson. Se lever à trois heures du matin, pour travailler presque sans relâche jusqu'au coucher du soleil, poussé par un surveillant sévère, « lui-même devenu sec comme une perche », et aussi par le désir de l'emporter en vitesse d'exécution sur l'équipe voisine.

Aussi, une nuit, n'en pouvant plus, s'enfuit-il avec deux de ses compagnons. Des jours entiers, il erre dans la plaine, craignant toujours d'être repris et ramené au travail. Il atteint une ligne de chemin de fer qu'il longe plusieurs jours encore, pour échouer, mourant de faim, dans une autre exploitation agricole où il est très heureux d'être embauché !

Si la haine de la civilisation est avant tout ce qui détermine Knut Hamsun à se retrancher pendant trois longues années de toute vie civilisée et à se réfugier dans l'île de Terre-Neuve pour y mener l'existence uniforme et rude du pêcheur, seul au milieu de huit compagnons, — l'auteur de *Sous le Croissant*

ressent aussi un amour excessif pour le soleil. Il ne peut se contenter de celui de Norvège « qui n'est qu'une lune permettant au Norvégien de distinguer le blanc du noir ». La nostalgie du véritable soleil et la hantise de la neige « dont la vue seule lui donne l'impression sinistre d'entendre le chuchotement de la mort à son oreille » l'ont donc poussé en Turquie et au Caucase, vers cet Orient où il remarque « que plus l'on avance, moins parlent les gens. Les habitants y ont dépassé le stade du bavardage et du rire : ils gardent le silence et sourient ».

Car Knut Hamsun n'est pas seulement un artiste, un maître dans l'exécution, un penseur et un savant (bien qu'il déploie souvent la glus grande ironie à l'égard de ces derniers), il est aussi et surtout un observateur attentif, précis, qui sait décrire et traduire les différents milieux où il a pensé et élaboré son œuvre. *Son Pays des Contes* est une merveille. Avec quel art il sait nous raconter « ce qu'il a vécu et rêvé » en Orient, la fiction et la réalité se confondant quelquefois sans rien enlever à la puissance d'observation ni au sens critique de l'écrivain !

***

L'habitude de la grande pauvreté dans laquelle a vécu longtemps, très longtemps, Knut Hamsun a laissé des traces amusantes aujourd'hui sur ses méthodes de travail. Dans une lettre au traducteur allemand de son œuvre poétique, Henrich Gœbel, l'auteur des *Bruissements de la forêt* nous apprend qu'une grande partie de ce qu'il a écrit le fut pendant la nuit, lorsqu'il se réveillait après avoir dormi pendant quelques heures.

« J'ai alors une conception très nette des choses, mes sens sont extrêmement éveillés. J'ai toujours du papier et un crayon à côté de mon lit. Quand je sens que les idées affluent, je saisis aussitôt mon crayon et mon papier et j'écris dans les ténèbres. Le matin, je déchiffre sans difficulté le travail de la nuit et le mets au point... Ne voyez là rien de mystique, ajoute Knut Hamsun. Cette habitude, bonne ou mauvaise, me vient de ce qu'autrefois je n'avais point de quoi me procurer de lumière et que je devais m'arranger comme je pouvais... »

Et maintenant, si vous voulez des renseignements plus dé-

taillés sur Knut Hamsun, si vous désirez lire les ouvrages du grand écrivain norvégien signalé chez nous par quelques esprits curieux il y a plus d'un quart de siècle et dont on reparle aujourd'hui à la faveur d'un événement assez banal en somme, ne cherchez pas en France, où les littératures étrangères continuent à nous être par trop étrangères, vous perdriez votre temps. Mais adressez-vous en Russie ou en Allemagne où tous ses ouvrages sont traduits et précédés d'études biographiques !

Alzir HELLA.

P.-S. — Ce m'est un plaisir de féliciter " *L'Esprit Nouveau* " de son initiative de publier la traduction de " *La Reine de Saba* ", œuvre remarquable et vraiment moderne dont les divers éditeurs parisiens n'ont pas su comprendre la valeur.

BRAMANTE ET RAPHAEL

trois rappels à MM. LES ARCHITECTES

2e Article *

L'architecture n'a rien à voir avec les « styles ».

Les Louis XV, XIV, XVI ou le gothique sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme; c'est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus.

L'architecture a des destinées plus graves ; elle sollicite les facultés les plus élevées par son abstraction même. L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que, se racinant dans le fait brutal, elle le spiritualise, parce que le fait brutal n'est pas autre chose que la matérialisation de l'idée possible. Le fait brutal n'est passible d'idée que par l'ordre qu'on y projette. Les émotions que suscite l'architecture émanent de conditions physiques inéluctables, irréfutables, oubliées aujourd'hui.

Le volume et la surface sont les éléments par quoi se manifeste l'architecture. Le volume et la surface sont déterminés par le plan. C'est le plan qui est le générateur. Tant pis pour ceux à qui manque l'imagination !

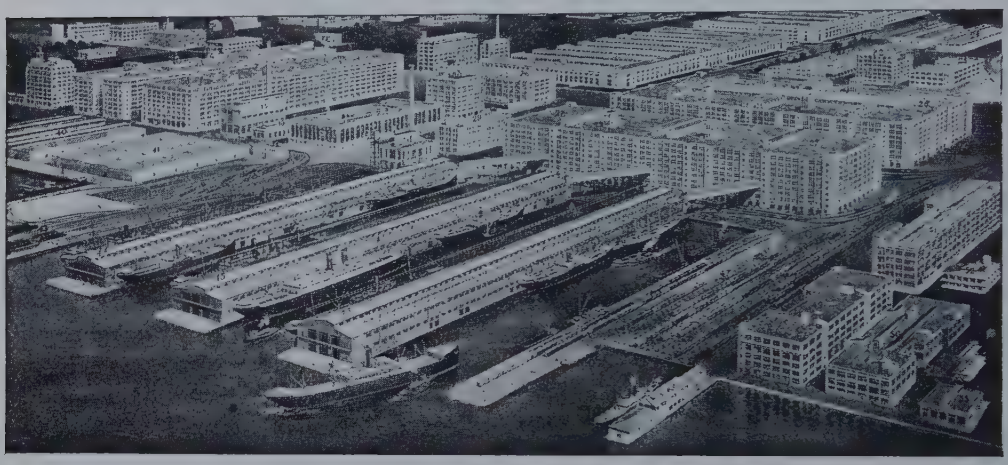
Second rappel : la surface

L'architecture étant le jeu savant, correct et magnifique

* Lire dans le n° 1 le premier rappel : LE VOLUME.

des volumes assemblés sous la lumière, l'architecte a pour tâche de faire vivre les surfaces qui enveloppent ces volumes, sans que celles-ci, devenues des parasites, dévorent le volume et l'absorbent à leur profit : histoire triste des temps présents.

Laisser à un volume la splendeur de sa forme sous la lumière



mais, d'autre part, approprier la surface à des besognes souvent utilitaires, c'est s'obliger à trouver dans la division imposée de la surface, les *accusatrices*, les *génératrices* de la forme. Autrement dit, une architecture, c'est une maison, temple ou usine. La surface du temple ou de l'usine, c'est, pour la plupart du temps, un mur troué de portes et de fenêtres ; ces trous sont souvent des destructeurs de forme ; il faut en faire des accusateurs de forme. Si l'essentiel de l'architecture est sphères, cônes et cylindres, les génératrices et les accusatrices de ces formes sont à base de pure géométrie. Mais cette géométrie effare les architectes d'aujourd'hui. Les architectes, aujourd'hui, n'osent pas faire le palais Pitti ni la rue de Rivoli ; ils font le boulevard Raspail.

Situons la présente étude sur le terrain des besoins actuels : nous avons besoin de villes utilement tracées et dont le volume soit beau (plans de ville). Nous avons besoin de rues où la propreté, l'appropriation aux nécessités de l'habitation, la grandeur de l'intention, la sérénité de l'ensemble ravissent l'esprit et procurent le calme des choses heureusement nées.

Modeler la surface unie d'une forme primaire simple, c'est

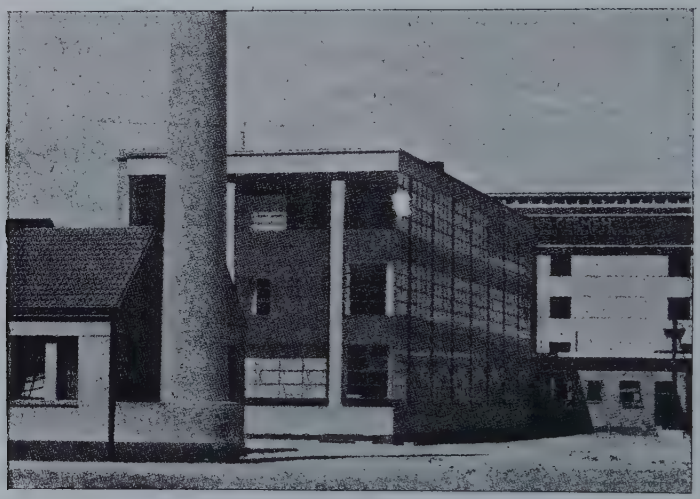
faire surgir automatiquement la concurrence même du volume : contradiction d'intention — boulevard Raspail.

Modeler la surface de volumes compliqués et mis en symphonie, c'est *moduler* et rester dans le volume : problème rare — les Invalides de Mansart.

Problème d'époque et d'esthétique contemporaine : tout conduit à la réinstauration des volumes simples : des rues, des usines, des grands magasins, tous les problèmes qui se pré-

senteront demain sous une forme synthétique, sous des vues d'ensemble qu'aucune autre époque n'eut jamais. La surface trouée par des nécessités de destination, doit emprunter les génératrices accusatrices de ces formes simples. Ces accusatrices sont pratiquement le damier ou grille — usines américaines. Mais cette géométrie fait peur !

Ne poursuivant pas une idée architecturale, mais simplement guidés par les nécessités d'un programme impératif, les ingénieurs d'aujourd'hui aboutissent aux génératrices accusatrices des volumes ; ils montrent la voie et créent des faits plastiques, clairs et limpides, donnant à l'esprit le calme, et aux yeux, les joies de la géométrie.



Telles sont les usines, prémices rassurantes du nouveau temps.

Les ingénieurs d'aujourd'hui se trouvent être en accord avec les directives que Bramante et Raphaël avaient esquissées il y a longtemps déjà.

LE CORBUSIER-SAUGNIER.

N.-B. — Ecoutons les conseils des ingénieurs américains. Mais craignons les *architectes* américains. Preuve :

LE MOUVEMENT LITTÉRAIRE EN ITALIE

La doctrine de Lacerba

Au bord de l'abîme le courage manque. C'est l'attitude la plus humaine. Mais il y a des hommes qui s'y jettent.

Et cependant aucune illusion ne les poussait.

La poésie est née, je suppose, de ce désespoir téméraire.

En ces temps de lassitude où tout paraît submergé sous le brouillard d'un malheur apocalyptique, ce choix de sa propre destinée détermine plus que jamais une atmosphère d'équivoques.

Il nous serait impossible de nous en inquiéter, puisque les vrais voyageurs, « ceux-là seuls qui partent pour partir », nous les rencontrerons toujours et partout, et le point de départ n'est jamais un obstacle pour ceux qui ne cherchent rien, en dehors de l'absurde évasion.

***

Mes amis de cette revue me demandent de leur présenter les Italiens.

Je suis un étranger en Italie, comme en France, aussi bien qu'ailleurs. Je ne présenterai pas de compatriotes, mais il y a, là-bas aussi, quelques compagnons de route.

***

Me faut-il donc remonter cette époque sur laquelle le rideau de 1914 est tombé ?

Me faut-il retrouver Giovanni Papini au loin, il y a vingt ans,

lorsqu'il fondait le *Leonardo* et que les badauds de la péninsule entouraient de la stupeur moutonnière due aux Messies, ce personnage de dix-huit ans, une sorte de fier et interminable squelette qui déambulait dans des habits où la marque des os nus restait, et dont le crâne était surmonté de la chevelure de Méduse ?

Ne nous arrêtons pas au scandale ; ce jeune homme ne s'en souciait pas, non plus.

Mais il avait retrouvé ce cri de la solitude que soixante ans avant, avait lancé Giacomo Leopardi.

Les aventures de la fantaisie surgissent alors comme un contrepoids au désarroi de l'âme ; la vie se manifeste comme la conscience des limites.

Cette course tragique mène à tout ; et l'âme se retrouve continuellement au milieu de la vie comme au fond d'un tombeau.

En vain, le poète est encore harcelé ; les contrastes ne déplacent pas son but et tous ses cas de conscience reprennent leur danse, se compliquent innombrablement, jaillissent en colonnes, s'évaporent. Mais ici il y a un mauvais rire et le dialogue de l'homme et de son âme reprend.

***

Les recherches techniques ne sont qu'accessoires ; Papini s'en est occupé sur le tard ; pour éluder, d'ailleurs, les problèmes.

D'autre part, tout en ne donnant qu'une valeur relative aux questions de race, il faut admettre qu'il manifestait cette tendance platonicienne des traditions de l'art italien, d'évoluer de l'abstrait vers le domaine objectif, et uniquement à titre de prétexte. (Le cas de Pétrarque est typique en ce sens.)

Là où la nature semble le plus s'imposer, l'homme ne la saisit que sous le semblant d'un reflet, d'un ornement, d'un idéal, à des effets de pudeur. Ne pas livrer l'âme nue.

La science des ombres est la grâce du soleil.

***

Les problèmes techniques sont posés brutalement par Marinetti.

Subjugué par la civilisation mécanicienne, il se proposait de découvrir, ou mieux d'adapter, les formes de l'expression au tumulte extérieur qui moule la société naissante.

Ses efforts s'exaspéraient en un ordre exclusivement musculaire.

***

Du cycle futuriste, dont nous venons d'indiquer les pôles, nous aurions embrassé maintenant l'horizon, si Ardengo Soffici n'avait pas publié à Florence, pendant trois ans, et jusqu'à la déclaration de la guerre, *Lacerba*.

Avec l'aisance qu'il possède en accomplissant chaque chose, tout en gardant une ardeur presque mystique, Soffici, dans ce néant moral des uns et cette impuissance verbale des autres, a su apercevoir les germes obscurs des invraisemblables floraisons d'une ère stoïque.

Devrais-je ajouter que Soffici a vécu de longues années dans une communauté fraternelle avec Guillaume Apollinaire ?

A cause de cela aussi il convient de résumer à cette place les « Premiers principes d'Esthétique » (1) qu'il vient de recueillir en volume et qui exposent ses convictions de ces temps-là.

Aucun acte humain ne dépasse le provisoire ; Soffici le déclare lui-même dans la préface de son livre ; et puisque l'éternel n'appartient qu'à Dieu, il n'hypothèque pas son avenir.

***

Il aimait nous dire :

La poésie pour la poésie, la peinture pour la peinture, la musique pour la musique ne sont que des conceptions d'une liberté élémentaire, que la préparation d'un développement presque illimité de l'art, en tant que pure manifestation de la sensibilité.

L'art n'est point une chose sérieuse. Il est temps de lui enlever son aspect solennel, de le considérer comme un exercice strictement personnel, comme une bagatelle, parfaitement inutile, qui peut être et ne pas être sans que la société s'en

(1) Ed. Vallecchi, Florence, 8, rue Ricasoli.

trouve moins bien, ou s'en aperçoive même. L'art est la culture d'un instinct, la satisfaction d'un sens particulier et inné et par conséquent absolument distinct de toute autre activité tendant à transformer, améliorer ou en quelque sorte influencer le cours de la vie pratique, nationale et mondiale.

Mais il ne suffit pas que la masse humaine ne considère plus l'art comme vénérable, que l'art n'impose plus aucun respect à la masse, que le public soit délivré du fétichisme de l'art ; il est nécessaire que l'artiste lui-même apprenne à se considérer sous un aspect fatal, mais inconséquent — comme une fleur, l'aurore, un chant d'oiseau.

Seulement à ce prix il aura le courage de tout oser, de tout exprimer, et son œuvre sera un fait naturel, c'est-à-dire pure et divine.

Il n'importe pas que l'art soit compréhensible. C'est une erreur de croire qu'une œuvre d'art puisse être expliquée, décomposée et illustrée par l'analyse, des formules, des raisons ou des raisonnements. Le chant vital, le noyau magique essentiel, celui qui absorbe en soi les plus lointaines vibrations, les scintillements et les frémissements, et les propage à l'infini, ne peut être saisi que dans un cercle très restreint d'initiés.

Ayant acquis la liberté, poursuit Soffici, nous verrons que le fond de notre métaphysique, que le premier but de notre recherche, que le grand problème de notre âme la plus profonde, que le Sens des Sens n'était qu'un Non Sens, une simple opération mal établie, et par cela même insoluble. C'est l'état ironique ; mélancolique et superbe ; la solution imprévue, mais non moins décisive d'une grande éternelle tragédie, qui pourrait avoir l'air d'une farce si la bonne foi des acteurs n'était pas hors de doute.

C'est dans cette atmosphère de grâce légère, dans cette large liberté sans foi ni fins, que l'art peut surgir et s'étendre, s'épanouir et folâtrer ; faire jouer son prisme radieux.

Calme dans son essence, l'art n'incarnera pas de doctrine, et non plus la négation d'une doctrine ; mais à l'ironie, qui est en effet au-dessus des doctrines, il prendra son élan. L'ironie sera la science de l'homme guéri « des transcendances et des dignités. »

Ayant établi ainsi le caractère de toute forme supérieure de création artistique, Soffici n'a plus de difficultés pour déclarer que l'art tend en somme à une libération suprême en devenant une simple distraction.

Admettons, écrit-il, qu'un grand courage soit nécessaire pour arriver à une conclusion si radicale, et par les renonciations qu'elle exige, je dirais même qu'il faudrait de l'héroïsme, le même courage, le même héroïsme qu'il fallait à saint François et à ses compagnons, « baladins du Christ », pour s'abandonner à leurs imbécillités ridicules sur les places publiques, afin de démontrer la candeur de leur âme, la profonde grandeur de leur humilité.

L'art donc est une distraction ; une sorte d'acrobatisme, de clownisme d'ordre spirituel et absolu. Sons, paroles, couleurs, formes, propositions — éléments sublimes pour un équilibrisme où l'âme s'exalte et vibre comme un miracle solaire.

En conclusion, l'art est un fait purement instinctif. Par suite, il n'a aucune fonction sociale, éthique, religieuse ou même simplement sentimentale. Le principal défaut de l'art du passé est d'avoir empêché, par sa logique, par son didactisme implicite, latent, fondamental, de noter, comme il aurait fallu, instantanément, à coups d'éclair, sensations, images, analogies. L'art est un argot d'initiés ; l'art est une distraction.

***

Ce déblayage accompli, l'idée qui nous reste de l'art — ce sont les propres paroles de Soffici — est si légère, si subtile, si frêle, qu'il suffira d'un dernier effort pour nous amener à établir que *l'art tend fatalement à son propre anéantissement.*

Si la fonction de l'art est d'affiner, d'aiguiser la sensibilité, il est évident :

1° Que l'artiste et son public atteindront une toujours plus grande perfection d'impressionnabilité et par conséquent une facilité toujours croissante de communiquer entre eux ;

2° Qu'un semblable développement de la sensibilité et une entente si étroite entre le créateur de beauté et l'amateur

amèneront celui-ci à comprendre tout, à être ému par tout, pourvu que celui-là indique à peine ce qu'il veut qu'on éprouve et comprenne ;

3° Que par conséquent les moyens de l'artiste deviendront de plus en plus synthétiques, de caractère plus occulte, plus abstrait, jusqu'à n'être plus qu'une sorte de graphie conventionnelle ; un chiffre hermétique entre collaborateurs ;

4° Qu'enfin, une semblable superimpressionnabilité peut atteindre un degré tel que l'artiste et l'amateur peuvent trouver leur satisfaction non plus dans l'élaboration commune de la réalité à représenter, mais dans le signe même qui la représente.

Toute la réalité doit pouvoir être aimée et condensée un jour sans l'intermédiaire d'aucune révélation artistique.

C'est la destinée même de l'art.

Giuseppe UNGARETTI.

P.-S. — Comme on vient de le voir, le romantisme a été poussé à ses extrêmes conséquences, depuis un certain temps, en Italie.

A cette époque, Apollinaire *(Alcools)* était encore symboliste.

L'*Incendiario* et le *Codice di Perelà* de Palazzeschi, les *Rarefazioni* de Govoni, les *Sintetismi* de Folgore, *Hermaphrodito* de Savinio, les *Parole in libertà* de Marinetti, et cette *Opera prima* de Papini et ces *Chimismi lirici* de Soffici que je place aussi haut que les *Illuminations* et les *Calligrammes*, tout cela a précédé de quelques années la parution du dernier recueil de vers de notre inoubliable Apollinaire.

Le premier manifeste *Dada*, enfin, ne date que de 1916.

Ce qui ne prouve rien, à part la grande présomption du chroniqueur ès lettres italiennes de la *Nouvelle Revue Française*.

L'EXPRESSIONNISME DANS L'ALLEMAGNE CONTEMPORAINE

Les revues d'esthétique allemandes attestent actuellement l'ampleur d'un mouvement nouveau, *l'expressionnisme*, qui s'empare de l'art, de la science de l'art et de la critique. Dans la peinture, l'artiste se libère de l'imitation servile du monde extérieur imposée par l'impressionnisme et le néo-impressionnisme, de l'attrait mensonger des couleurs, de la hantise des reliefs. Dégagé de l'objet, en possession d'un style purement plastique qui fait saillir la forme, il n'emprunte les apparences sensibles que pour mieux exprimer *la vie intérieure*. Dans la poésie lyrique et le drame, l'artiste se libère de l'impressionnisme et du naturalisme qui rattachent étroitement l'homme à son milieu. Et comme le monde est devenu à nouveau un problème et que le poète ne trouve en face de lui que le chaos, il se retourne vers l'être intime. Mais « la psychologie renseigne aussi peu que l'anatomie sur l'essence de l'homme »; elle est incapable de voir que les mêmes forces mystérieuses sont en nous qui ont d'abord formé le monde, et encore plus incapable de les saisir à l'aide d'une langue façonnée pour la seule expression des relations sociales. Aussi c'est à la conscience extatique du divin, de l'éternel en nous qu'il appartient de faire jaillir, comme une prophétie ardente, le cri lyrique capable de gagner le monde et de propager l'annonce d'une humanité nouvelle. Ainsi, ce mouvement, dont les attaches avec le réveil religieux suscité par la crise mondiale et surtout avec les modifications survenues dans le statut politique de l'Allemagne, demeurent encore incertaines, tend à dépouiller l'homme de tous ses aspects contingents et éphémères pour saisir en lui l'humanité. En une langue métaphorique et ambigüe une nouvelle romantique se fonde. Elle a déjà ses historiens, ses critiques. Et d'aucuns, comme Dvorack, lui proposent comme modèle la civilisation du moyen âge dont ils font ressortir l'actualité.

Sans doute, *l'expressionnisme* apparaît en Allemagne bien avant 1914. L'influence des peintres français, particulièrement de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin, de Picasso, l'exemple des formes d'art primitives ou archaïques favorisent dans l'Europe entière une spéculation intellectuelle sur l'art qui limite les exigences de la sensibilité plastique et suscite des

techniques nouvelles au cours des trente dernières années. En Allemagne, ils contribuent à former un art nouveau et à dégager les théories de l'emprise exclusive de Lotze, de Robert Vischer, de Groos et de Lipps. Mais depuis 1914, *l'expressionnisme* cesse d'être une doctrine d'art exprimant, avec des nuances inhérentes au tempérament et aux traditions germaniques, un phénomène européen. Il prend la valeur d'une doctrine de civilisation s'étendant à l'ensemble des formes d'activité humaines.

En isolant les nationalités, en mettant l'homme quotidiennement en contact avec la mort, la guerre a obligé chaque peuple à confronter ses habitudes et ses mœurs avec ses aspirations permanentes, à se rendre compte aussi que, le plus souvent, la satisfaction des aspirations était abandonnée pour la poursuite de biens illusoires. Dans chaque civilisation se sont révélés des aspects artificiels. Ainsi l'Allemagne se rend compte qu'au cours de XIXe siècle elle n'a guère été elle-même : Elle a manifesté un goût intempérant pour le Gothique jusqu'au moment où Burckhardt lui a révélé la séduction de la Renaissance italienne, éprise à la fois de force brutale et de raffinements subtils. Ses artistes se sont mis à l'école des archéologues, des historiens, des critiques. Les tendances, les enseignements, les réminescences se sont amalgamés et ont pu laisser croire parfois qu'un style se constituait dans les arts plastiques et la littérature. Maintenant l'Allemagne s'aperçoit qu'il y avait là une attitude apprise sans connexion avec ses instincts profonds. Comme autour de 1800, elle rejette l'imitation étrangère ; elle tente de rejoindre ces instincts profonds et avoue, dans *l'expressionnisme*, ses aspirations confuses, son besoin de communier avec les forces naturelles, son panthéisme latent, tels qu'ils ont été exprimés sans retenue dans la musique, depuis Beethoven. Maintenant seulement l'Allemagne comprend pourquoi, depuis près d'un demi-siècle, Nietzsche annonçait le divorce de la culture et de l'instinct. C'est qu'il suivait dans l'art et dans une réflexion philosophique trop littéraire les démarches de la culture européenne, et qu'il prenait comme étalon de mesure pour déterminer leur valeur l'homme, tel que la vie, les philosophes grecs, les moralistes français le lui avaient enseigné.

Il n'est pas sans intérêt de voir l'Allemagne prendre à l'occasion d'une doctrine d'art une conscience aussi lucide des dangers que court la culture européenne. Il est remarquable qu'on lui propose, comme on le fit récemment à notre nation éminemment humaniste et positiviste, un retour à la scolastique. Se laissera-t-elle séduire par cette alliance singulière de conceptualisme et de symbolisme, par cette coexistence de la raison et de la mystique qui se développent démesurément au cours du moyen âge, sans jamais recevoir de limitation mutuelle ? Saisira-t-elle le sens profondément humain de la civilisation occidentale jusqu'au XIXe siècle et devra-t-elle tenter de demander à l'humanisme une leçon de mesure et d'équilibre ? Se renfermera-t-elle dans la création musicale aux possibilités indéfinies ? Aucune de ces orientations n'est indifférente à l'art allemand, à la civilisation allemande, à la civilisation européenne.

Raymond LENOIR.

Les Chants de MALDOROR

Après s'être plongé plusieurs heures de suite dans la lecture de ces chants, on se demande avec une certaine angoisse d'où vient l'émotion qui vous étouffe, en même temps que cette joie de vivre. N'est-ce-pas d'avoir devant soi un grand espace, d'embrasser à la fois tout l'univers, l'immensité des eaux et des champs, de parcourir les vieilles rues de Paris, d'errer au bord de la Seine, sans pensée ni désir, d'arrêter pour quelque temps cette horloge infatigable qu'est le rêve. Enfin d'être léger, douloureusement léger et heureux, comme le fut Maldoror ou Lautréamont lui-même.

« Moi, je ne sais pas rire. Je n'ai jamais pu rire quoique plusieurs fois j'aie essayé de le faire. C'est très difficile d'apprendre à rire. Ou plutôt, je crois qu'un sentiment de répugnance à cette monstruosité forme une marque essentielle de mon caractère »

Les chants de Maldoror, c'est un poème en prose, une longue plainte contre l'humanité, contre tout ce qui n'est pas humain; Maldoror est le génie du bien et du mal, cruel, fantasque, railleur, très intelligent, tantôt moraliste, tantôt nous invitant à la tentation, comme nous le montrent si bien ces passages du premier chant :

« Tu t'y baigneras avec des petites filles, qui t'enlaceront de leurs bras. Une fois sortis du bain, elles te tresseront des couronnes de roses et d'œillets. Elles auront des ailes transparentes de papillons et des cheveux d'une longueur ondulée qui flottent autour de la gentillesse de leur front .

« Puisque tu me refuses, je te ferai pleurer et grincer des dents comme un pendu. »

Maldoror veut être méchant et cruel et il cache mal son humanité, sa grandeur d'âme ; on a l'impression de quelqu'un qui tend toujours les bras vers des émotions et des bontés

(1) Comte de Lautréamont : *Les Chants de Maldoror* (Ed. La Sirène, 12 francs).

inconnues et qui se heurte à chaque instant à des déceptions qui pourtant ne le rendent pas malheureux, mais, au contraire lui ouvrent l'horizon des lois psychologiques nouvelles en fournissant de la matière à son inépuisable génie. Car il y a des souffrances et des chagrins qui sont moins lourds et plus agréables que certains bonheurs.

« J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années où il vécut heureux; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant : fatalité extraordinaire ! Il cacha son caractère tant qu'il put, pendant un grand nombre d'années, mais à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête, jusqu'à ce que ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal..... atmosphère douce ! »

L'imagination, la fantaisie si jeune et si originale, cette spontanéité presque lunaire, donnent naissance à un lyrisme poussé au plus haut degré du paroxysme.

« Je voudrais que la majesté humaine ne fût que l'incantation du reflet de la tienne .....

« Ta grandeur morale, image de l'infini, est immense comme la réflexion du philosophe, comme l'amour de la femme, comme la beauté divine de l'oiseau, comme les méditations du poète... »

« Souvent je me suis demandé quelle chose était plus facile à reconnaître : la profondeur de l'océan ou la profondeur du cœur humain ! »

Les images sont abondantes, émouvantes et presque toujours nouvelles, jamais plastiques !

« Ça me fait de la peine de le dire. Tu dois être puissant ; car tu as une figure plus qu'humaine, triste comme l'univers, belle comme le suicide. Je t'abhorre autant que je le peux et je préfère voir un serpent entrelacé autour de mon cou depuis le commencement des siècles que non pas tes yeux... »

Lautréamont, malgré son jeune âge, a sûrement beaucoup lu et aimé certains auteurs jusqu'à l'adoration. Les romantiques surtout ont attiré toute son attention. Mais malgré l'enthousiasme qu'il eut pour les uns ou pour les autres, Lautréamont... reste l'original Lautréamont.

Et la tristesse domine tout le livre. Une glace de tristesse

prête à se briser dès que l'on y a mis le pied. Des personnages fantasques, laids et beaux à la fois, sortiront au premier choc de cette eau sale enfin révélée et avec des éclats de rire raccommoderont les cassures pour plaire à Maldoror.

D'un orgueil immense et rayonnant de cette supériorité qui caractérise l'âme d'élite, Maldoror s'écrie avec une joie profonde : « Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver. Je fouillais dans les recoins de la terre ; ma persévérance était inutile..... »

« Alors, d'un commun accord, entre deux eaux, ils glissèrent l'un vers l'autre, avec une admiration mutuelle, la femelle du requin écartant l'eau de ses nageoires, Maldoror battant l'onde avec ses bras, et retinrent leur souffle, dans une vénération profonde chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant.....

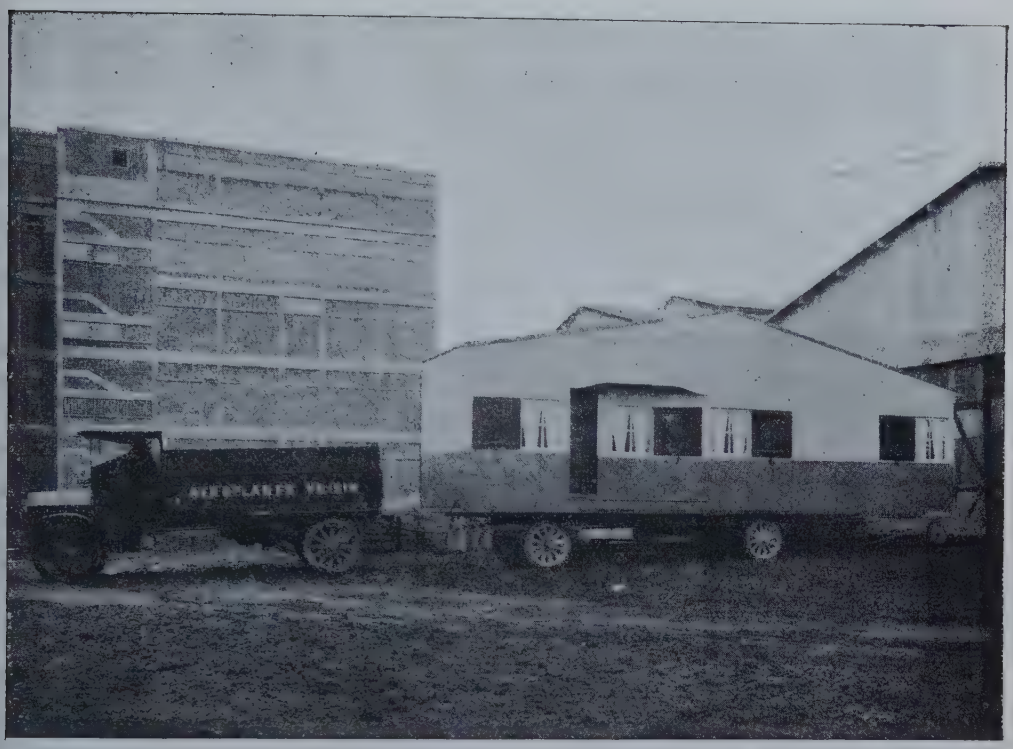
« Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât!.. Désormais, je n'étais plus seul dans la vie !..... Elle avait les mêmes idées que moi!... j'étais en face de mon premier amour... »

Intensité, lyrisme, humanité, fantaisie, tout cela vient on ne sait d'où pour s'acheminer vers une fin qui n'a pas de commencement, vers l'apothéose. « Ton esprit est tellement malade qu'il ne s'en aperçoit pas et que tu crois être dans ton naturel chaque fois qu'il sort de ta bouche des paroles insensées, quoique pleines d'une infernale grandeur. »

Dans une langue riche, sous une forme poétique et ornée d'images d'une pathétique majesté, Lautréamont est un penseur et un philosophe. Mort trop jeune, l'auteur des Chants de Maldoror n'a pu développer ainsi qu'il l'aurait peut-être désiré sa doctrine philosophique. Avec moins d'abondance, mais avec plus de lyrisme, Nietszche ne s'est pas arrêté à *Zarathoustra*, ce qui fait que nous avons eu Nietszche poète et philosophe. Mais dans Lautréamont, penseur philosophe et moraliste, c'est le poète, génial et fougueux, exaspéré et original et terriblement humain que je préfère.

D'une ironie à peine perceptible, d'une imagination pleine de finesse, d'une richesse d'âme qui éclate démoniaque et tendre, féroce, et suppliante, Lautréamont n'occupe pas la place qu'il mérite dans l'élite littéraire, une des premières peut-être.

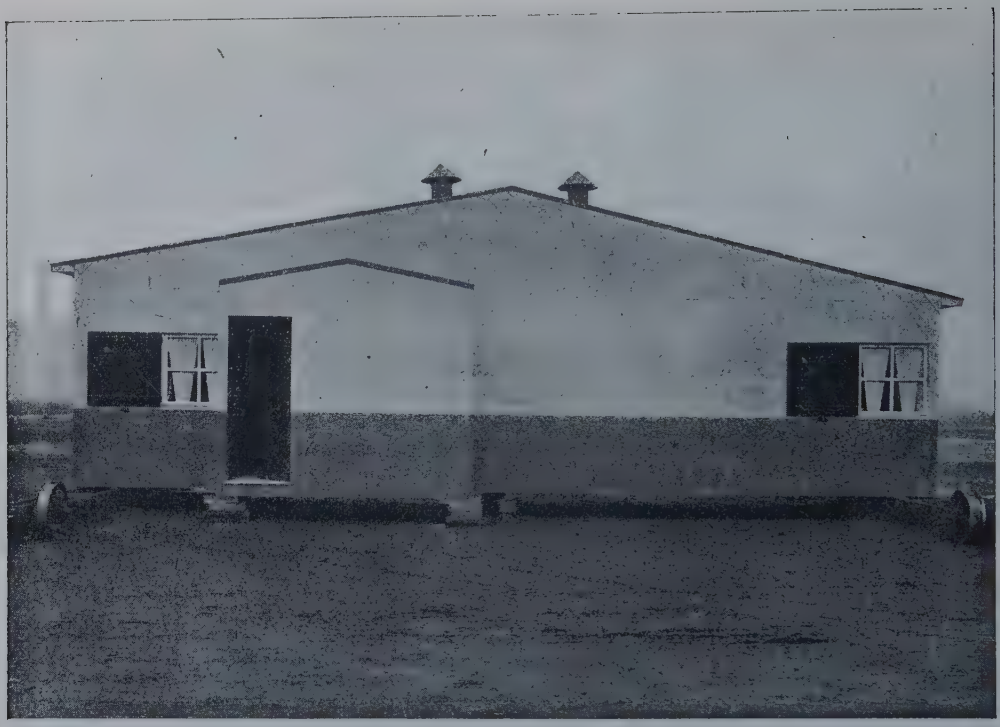
Céline Arnauld.



LES MAISONS " VOISIN "

Il semblait jusqu'ici qu'une maison fut lourdement attachée au sol par la profondeur de ses fondations et la pesanteur de ses murs épais ; cette maison, c'était le symbole de l'immuabilité, la « maison natale », le « berceau de famille », etc. Ce n'est point par un artifice que la maison Voisin est l'une des premières à marquer le contre-pied même de cette conception. La science de bâtir a évolué d'une manière foudroyante en ces derniers temps ; l'art de bâtir a pris racine fortement dans la science.

L'énoncé du problème a fourni à lui seul les moyens de réalisation et, incontinent, s'affirme ici fortement l'immense révolution dans laquelle est entrée l'architecture : lorsqu'on modifie à tel point le mode de bâtir, automatiquement l'esthétique de la construction se trouve bouleversée. Cet énoncé est le suivant ; il fut formulé par des soldats en pleine guerre qui se dirent en voyant tomber tant d'hommes autour d'eux :



« la main d'œuvre sera très rare ». Devant tant de pays dévastés, ces foules chassées d'un jour à l'autre par l'invasion, voudront d'un jour à l'autre rentrer chez elles : « reconstruire vite ». Devant la désorganisation qui suivra la guerre : « impossible d'attendre la lente coordination des efforts successifs du terrassier, du maçon, du charpentier, du menuisier, du couvreur, du plombier, etc... ; *il faudra que les maisons surgissent d'un bloc, faites avec des machines-outils, en usine, montées comme*

Ford assemble sur ses tapis roulants les pièces de ses automobiles ».

L'aviation, pendant ce temps, réalisait les prodiges de la fabrication en série. Un avion est une petite maison qui vole et résiste aux tempêtes.

C'est dans l'usine d'avions que les architectes soldats décidèrent de construire leur maison ; ils décidèrent de construire cette maison comme des avions, avec les mêmes procédés, des châssis légers, des tendeurs métalliques, des supports tubulaires.

L'usine Voisin fournit à cette réalisation une main-d'œuvre spécialisée, un outillage précis, la mise au point scientifique

d'un personnel appelé à résoudre les plus difficiles problèmes.

« Art et Construction » regroupa, après la guerre, les architectes soldats qui avaient énoncé ce problème.

« *Passez-nous votre commande et nous vous livrerons votre maison dans les trois jours.* » Telle est la formule lancée à la face des routines.

Puis les maisons terminées sont chargées dans le hall de l'usine sur des remorques automobiles et transportées sur les grandes routes de France jusqu'au lieu de destination. Trois heures après la maison est habitable !

***

Ces maisons légères, souples et résistantes autant qu'une carrosserie d'automobile ou qu'un avion, sont d'un plan ingénieux ; elles ont le confort que peut désirer un homme sage. Pour habiter de telles maisons, il faut avoir l'esprit d'un sage et être animé d'esprit nouveau. Il naît une génération qui saura habiter les maisons Voisin.

L. C.-S.

JACQUES COPEAU

COPEAU & GÉMIER

Le théâtre moderne réalise rarement ce qu'on pourrait appeler l'unité d'intérêt. A côté de l'action principale s'y dressent des actions secondaires qui, sous couleur d'apporter de la variété au spectacle, détournent l'attention du spectateur du thème fondamental. De plus, chaque acteur vise à devenir un centre d'intérêt, à s'attirer les faveurs du public, et dans ce but ne craint pas d'enfler l'importance de son rôle, de le détourner de sa voie normale, au détriment de l'ensemble. Les fournisseurs de la scène eux-mêmes, en imposant leurs costumes, leurs mobiliers, leurs accessoires, cela en dehors de toute considération tant soit peu sérieuse des nécessités de la pièce, et souvent sans d'autre limite que l'espace dont ils disposent, contribuent à empêcher cette impression d'unité, condition nécessaire de la perfection esthétique. Un tel concours de réalisations divergentes laisse notre théâtre moderne inférieur à ceux de l'antiquité et du XVIIe siècle.

La « règle des trois unités », symbole encore de l'esprit ordonné du

théâtre classique, ne correspondait pas seulement au désir de satisfaire à la vraisemblance, elle est aussi le signe d'un besoin de faire sobre qui, bien plus que toute règle, guidait alors nos dramaturges. La preuve en est que le théâtre classique a toujours approché de très près l'unité d'intérêt, alors qu'en effet la fameuse règle eût pu ne pas être en contradiction avec une œuvre touffue et compliquée. C'est que nos classiques, en même temps qu'ils prenaient soin de circonscrire la durée et le lieu de leur action unique, limitaient aux strictes nécessités les exigences de la mise en scène. Peu d'acteurs, très peu ou pas de figurants, décors simples, accessoires peu nombreux, texte condensé, sont des caractéristiques de leur théâtre.

Sans vouloir s'en inspirer, il est bon d'en goûter les idées directrices. Il nous sera ainsi plus facile de couper court à cette anarchie des valeurs qui désorganise notre théâtre, de faire d'abord table rase de toutes les idées et de toutes les habitudes acquises en cette matière pendant les derniers siècles.

Il semble, et c'est un point sur lequel il nous faudra revenir lorsque nous aurons l'occasion de défendre le principe de l'unité d'intérêt, il semble que, pour reconstruire, la meilleure directive soit de se figurer le théâtre comme devant être une synthèse vivante — sur un thème choisi — des formes les plus variées de la production esthétique ; peinture, sculpture, littérature, et en général toutes branches de l'art étant considérées comme des productions d'esthétique.

L'esthétique, science ayant pour objet d'expliciter le beau de la vie, doit opérer les mêmes analyses et les mêmes synthèses que toute autre science. La vérité esthétique, comme toute vérité, ne peut prendre qu'un aspect extérieur de netteté et de simplicité. C'est pourquoi nous devons nous adresser à elle pour atteindre, non pas à une forme de simplicité quelconque, mais à celle qui réunira avec le minimum de contradictions (car il y en aura toujours), le maximum de puissance évocatrice.

Il y a en effet, dans tout objet, des éléments de ridicule, de comique, de tragique, sur quoi se fonde l'art théâtral, qui ne plaisent que par ce qu'ils contiennent de «beau ». La « laideur » elle-même ne peut émouvoir que dans la mesure où elle fait ressortir, ne serait-ce que subjectivement, la beauté antagoniste.C'est à ceux de ces éléments le plus susceptibles d'évoquer la beauté que notre théâtre doit s'adresser. Entre tous les décors, tous les costumes, toutes les physionomies, il en est qui répondront davantage à ce but : c'est un choix sévère que nous en devons faire.

Le masque des acteurs de l'antiquité n'était pas seulement une naïveté ou une nécessité matérielle, il répondait au désir d'attacher à chaque ac-

MOLIÈRE Les Fourberies de Scapia.

teur son signalement psychologique. Jusqu'à nos jours, il est demeuré le symbole de l'art dramatique, et il possède précisément ces qualités de netteté et de simplicité que nous devrions retrouver dans tout notre théâtre. N'est-ce pas au masque que reviennent nos caricaturistes et nos dessinateurs humoristiques quand, d'un trait de crayon, ils résument un état d'âme ? De ce point de vue, le costume a ses masques comme le visage, et c'est encore l'humour qui, aujourd'hui, nous le rappelle. Cette manière de voir s'étend à tous les domaines : la sculpture humoristique commence à être en faveur, et il y a pléthore de productions littéraires qui ne sont qu'un masque sur la face de la nature et sur le visage de l'humanité. Les chansonniers, les acteurs de music-hall, créent un vocabulaire, un langage, et même une prononciation, appropriés au type qu'ils veulent incarner.

Ce qui est vrai pour l'humour et la caricature, l'est également — ou devrait l'être — pour le théâtre. La caricature est aussi souvent tragique que comique, la chanson de music-hall aussi fréquemment dramatique ou « sentimentale » que légère ou drolatique. En somme, c'est à la « couleur locale » que nous devons revenir, et dans tous les domaines. Le masque

DUHAMEL « L'œuvre des Athlètes ».

est la couleur locale d'une physionomie particulière, comme la caricature est celle d'une attitude, d'un costume ou d'un geste. Le chansonnier, le comique de café-concert, le clown, tentent en outre de dégager la couleur locale du langage, au même titre que le peintre qui cherche — ou qui devrait chercher — à dégager la couleur locale de son modèle. Il ne nous manque plus, pour composer notre théâtre, que d'obtenir des metteurs en scène, des acteurs et des accessoiristes, qu'ils s'appliquent à envisager leur tâche de ce point de vue totalement inconnu de la plupart d'entre eux.

MM. Copeau et Gémier essaient d'engager le théâtre dans la voie que nous venons d'indiquer. Ils ont rejeté les conventions nées du XIXe siècle en repoussant d'abord la distinction entre l'atmosphère de la salle et celle du plateau. C'est dans ce but qu'ils ont supprimé la rampe, les portants, et fait communiquer par des marches la salle avec ce qu'on ne peut désormais appeler la scène, mais le lieu de l'action. Le décor était alors facilement réductible à quelque vague disposition d'allure architecturale formant le fond de la salle, disposition fixe et d'expression assez neutre pour convenir à toutes les pièces, que l'action ait lieu dans un palais, dans

un intérieur domestique, dans la plaine, sur le bord de la mer,etc. Quelques tentures, quelques meubles très simples apporteront à la rigueur une aide matérielle aux acteurs. Le machinisme ainsi supprimé, l'action pouvant d'ailleurs, comme pour M. Gémier, continuer de se dérouler devant le rideau tombé, le spectacle peut, sans choquer être décomposé en actes, scènes, tableaux, périodes, sans d'autre limite et sans d'autre règle que les besoins de l'auteur.

Toutes les combinaisons d'attitudes, de déplacements, tous les jeux de scène sont désormais possibles à l'acteur qui ne craint plus, ce faisant, de se trouver en posture ridicule vis-à-vis de tel autre personnage, de tel meuble, de tel objet, ni de rencontrer dans l'expression animée de son rôle aucun obstacle. Il y a là d'ailleurs une situation qui l'oblige, bien plus que tous les décors possibles, à une sincérité évidente et à un déploiement de ses facultés le plus complet.

Le terrain ainsi déblayé, il fallait construire. M. Copeau, au théâtre du Vieux-Colombier, avait continué d'assigner, malgré ces transformations, le même champ d'action aux acteurs. M. Gémier, au contraire, se transportait de la scène ordinaire du théâtre Antoine au Cirque d'Hiver, ou ses acteurs disposent actuellement d'un espace au moins quadruple de celui qu'utilise M. Copeau. Cela s'explique par le souci qu'avait M. Gémier de créer, disait-il, « un théâtre populaire » où « l'action, jetée dans la salle, saisit les spectateurs par le jeu d'artistes sincères qui viennent souffrir, rire, crier, pleurer, au milieu d'eux », où « se retrouve cette émotion unique qui confondait acteurs et spectateurs, et que la rampe vint abolir pour toujours. »

Aussi le voyons-nous utiliser pour ses larges déplacements de scène le concours de nombreux figurants, multiplier les petits rôles, encadrer d'athlètes les mouvements de foule destinés à produire sur le public une impression de vie plus intense. On connaît d'ailleurs le goût marqué de M. Gémier pour la culture physique ; mais tout ce déploiement de puissance factice contribuerait plutôt à nous fortifier dans cette opinion : que son théâtre tend à devenir une réjouissance populaire soucieuce de captiver la foule, bien plus qu'un spectacle destiné à nous éveiller à des vues subjectives de la vie, — le beau, selon nous, ne pouvant s'incarner ni se matérialiser dans la plus savante des réalisations.

M. Gémier n'en a pas moins rendu à la couleur locale une place prépondérante. Il serait inutile d'entrer dans le détail de l'œuvre, ce théâtre étant en pleine évolution et devant bientôt nous présenter des transformations plus accomplies. Remarquons cependant un des désavantages

de cette extension : les acteurs, devant un public nombreux, couverts souvent par un orchestre trop prodigue, et face à la foule des figurants, sont obligés, pour maintenir à leur rôle l'importance voulue, de forcer la voix, d'amplifier les gestes et d'accentuer les nuances outre mesure.

La tendance opposée de M. Copeau lui a permis de moins s'écarter de l'idée initiale de simplification du théâtre, et, accordant plus de confiance au jeu personnel des interprètes, de réduire au minimum le nombre des acteurs. L'impression de couleur locale, il l'attend presque exclusivement du texte et de la manière dont il est débité. Il circonscrit le jeu de scène, et force ainsi le spectateur à concentrer son attention sur l'enchaînement des gestes, des mots, des jeux de physionomie. Moins pressé que M. Gémier de combler le vide résultant de leur rupture avec le théâtre contemporain, M. Copeau aborde la tâche plus ingrate qui consiste à chercher, à l'aide d'essais limités dans leurs prétentions, la meilleure *stylisation* possible des éléments de son sujet : costumes, attitudes, rôles. Nous disons *rôles* parce que M. Copeau, nous le répétons, accorde au sens des paroles, à la suite des idées et des évocations qui composent le texte, une place beaucoup plus grande que ne fait M. Gémier, surtout préoccupé d'user de moyens visuels. Nul doute, cependant, que ces deux tentatives qui ont remporté déjà bien des succès n'arrivent un jour à se révéler comme dérivant vers un stade commun.

Nous faisions appel à la science non encore faite que sera l'esthétique. Certes, MM. Copeau et Gémier n'ont pas eu besoin de recourir à des recherches d'ordre scientifique pour lancer leur théâtre nouveau. Il se peut même que d'intuition, on arrive à extraire de la gangue où ils sont dissimulés les précieux éléments dont l'extériorisation évoquerait pour nos esprits, avec le minimum d'efforts, la sensation de beau le plus intense. Le « génie », cette intuition plus riche et plus complexe que les autres, a toujours été le meilleur guide en toute matière. Certes, et les conquêtes qu'il a jusqu'à nos jours accumulées nous en donnent l'assurance, il aura toujours le dernier mot. Mais son travail, lent et soutenu, ne pourrait-il s'aider d'autres secours? Nous vivons à une époque d'esprit trop positif pour rejeter d'emblée tout ce qui ne serait pas intuition. Les conquêtes de la science moderne nous ont dévoilé les erreurs où le génie le plus sûr n'a pu manquer de tomber lorsque, comme pour les savants et les philosophes de l'antiquité, un fonds suffisant de données positives lui a fait défaut Ces connaissances exactes, l'artiste ne doit point les rejeter. Les peintres, les sculpteurs de la Renaissance nous ont donné l'exemple d'une culture scientifique approfondie pour leur époque, exemple aujourd'hui trop

oublié. Si cependant de nos jours nous recommençons à donner à nos compositeurs, à nos peintres, une éducation de ce genre, pourquoi nos dramaturges, nos metteurs en scène, nos acteurs, continueraient-ils de s'en passer ? Le théâtre est une réalisation très complexe à laquelle les données positives sont plus particulièrement nécessaires. Il sera facile, surtout en France, d'éviter l'excès qui consisterait à n'œuvrer qu'à coups de principes et de lois. C'est une raison de plus pour nous mettre à la besogne, car, si les classiques ont procédé d'intuition, on ne saurait méconnaître que d'une part ils avaient eux aussi une culture générale très étendue, culture qui fait défaut à la plupart de nos contemporains, et que d'autre part, leur œuvre n'est plus pour nous la perfection, puisqu'elle n'a plus le pouvoir de nous satisfaire et qu'avec raison nous cherchons autre chose.

*D'ailleurs, à supposer que le « génie » suffise à ceux qui en seront abondamment pourvus, que d'erreurs pour le moins seraient évitées aux débutants, que de recherches éliminatoires seraient abrégées ou même supprimées, si quelques données précises — dussent-elles, sans rien affirmer, ne signaler que les écueils — illustraient enfin les principaux chapitres de l'œuvre encore trop littéraire de l'*Esthétique au théâtre.

Maxime Lemaire.

ESSAI D'UNE ESTHÉTIQUE MUSICALE

L'Harmonie

Suivant la définition de l'Ecole, l'harmonie est l'art d'enchaîner correctement une suite d'accords. Cette correction s'obtient en suivant les règles de la physique acoustique. Par elle sont exclus les accords de sixte et de quarte, les suites de quintes ou d'octaves.

Ces règles édictées en dehors de tout contrôle, de tout droit pour la sensibilité de s'exprimer, nous amènent à remplacer dans cette définition le mot « Art » par le mot « Science ».

Des règles établies avant toutes nouvelles recherches permettent à la science d'aller vers de nouvelles découvertes.

Des besoins d'exprimer des impressions nouvelles permettent à l'Art de trouver des moyens nouveaux.

En science, chaque nouvelle découverte confirme la règle.

En art, chaque œuvre nouvelle infirme la règle.

Pendant plus d'un siècle trois accords successifs ont été nécessaires pour préparer, faire entendre et résoudre une septième.

La science acoustique en avait ainsi décidé, nous privant d'effets neufs par cette règle imposée et usée dès sa première application.

Pas de suites de quintes, était-il dit. Pourtant la sensibilité auditive en sait de très savoureuses, écrites avant cet arrêt et depuis, heureusement. Pendant plus d'un siècle, il était convenu de trouver creuse la sonorité d'une telle suite.

Pas de suite d'octaves, était-il dit.

Pourtant la sensibilité auditive en sait de très claires et très sonores. Pendant plus d'un siècle il était convenu de trouver pauvre la sonorité d'une telle suite.

Grâce à ces brimades, la conception harmonique de la musique se serait bornée à des exercices d'harmonisation des lignes mélodiques si les vrais musiciens ne s'étaient souvent libérés de ces entraves.

Pour expliquer leurs libertés, on catalogua celles-ci dans les exceptions du retard, de l'appogiature, de la broderie, etc... C'est là que l'on mit l'imprévu. Commenté et classé, cet imprévu devint vite « très prévu », les places où il était permis de l'utiliser étant restreintes par une précise délimitation. Un moyen simple de calmer les consciences inquiètes de ces exceptions fut de dire qu'elles confirmaient la règle. C'est une formule de paresseux ou d'ignorant. L'exception infirme la règle en partie ou en totalité. Nous dirons plus, en science comme en art, l'exception doit être l'indication qu'il y a une règle nouvelle à trouver : ce qui ne veut pas dire que la règle ancienne est mauvaise. Toutes les règles, toutes les directives sont bonnes.

Un ensemble de règles constitue une théorie, une manière de concevoir la musique ou tout autre mode de manifestation de l'activité artistique ou scientifique. Les exceptions, c'est-à-dire les cas qui ne sont pas expliqués par ces règles, sont considérés comme les confirmant par le rôle de point de délimitation qui peut leur être accordé.

Il faut cette manière de juger pour stabiliser pendant un temps les matériaux avec lesquels peut travailler le génie humain. Mais il faut savoir, lorsqu'il en est temps, considérer ces exceptions comme quelques règles faisant partie d'une théorie à trouver.

Le monde sensible est éternellement renouvelable. Des règles groupées forment une théorie nous permettant d'obtenir un angle de perception de ce monde. Une fois cet angle de vue usé, c'est grâce aux exceptions contenues dans la théorie qu'il sera possible de trouver une nouvelle théorie donnant la possibilité d'un nouvel angle de vue.

***

Toute directive esthétique est bonne. Il ne faut ni dire, ni croire qu'il n'y en a qu'une seule.

La conception classique de la musique a créé des chefs-d'œuvre, mais avant elle la musique existait en des œuvres magnifiques.

Conception rythmique de la musique avec la musique grecque ;

Conception linéaire avec la mélopée ;

Conception linéaire-rythmique avec la chanson populaire ;

Conception plura-linéaire et rythmique avec la Renaissance.

L'Harmonie naquit. Très restreinte d'abord, elle n'amène une conception neuve de l'Art musical qu'avec Debussy. Rendons hommage au Génie français. Héritier de la mélopée, il crée les types les plus parfaits de la chanson populaire et de plein air. Sa renaissance fut magnifique. Palestina fut élève de Goudimel. Plus tard Couperin fut copié de la main même de Bach. Rameau crée l'harmonie moderne de Mozart à Wagner. Debussy vint et, de l'harmonie considérée comme une possibilité d'expression musicale par elle-même, fit voir des régions nouvelles du monde sonore.

***

Les classiques, ajoutant le fugato à la conception plura-linéaire et rythmique de la Renaissance, créèrent l'architecture musicale : cela dès le XVIIe siècle. Le XVIIIe siècle perfectionne cette architecture, alourdie un moment, au XIXe siècle, par le désir d'en allonger les développements, rajeunie par la conception cyclique de Franck et d'Indy.

Dans cette conception architecturale de la musique, la modulation joue un grand rôle. Chaque modulation est en effet considérée comme un degré nouveau ajouté à l'œuvre architecturale.

La modulation était un plaisir nouveau après les hésitations éprouvées pendant le trajet des modes anciens pour aller au majeur-mineur moderne. Peu riche en moyens, l'harmonie moderne ne peut assimiler à son début ces anciens modes, qui avaient si magnifiquement créé des lignes allant et vivant sans avoir besoin d'un vêtement harmonique.

Voulant libérer la forme musicale de la construction ternaire,

les romantiques, avec un orchestre plus puissant, capable de susciter l'intérêt par la variété de ses timbres, créèrent la musique à programme, et Wagner, aboutissement du romantisme, crée le personnage thématique.

Des timbres de plus en plus variés de l'orchestre, la sensibilité recherche la sonorité en elle-même, l'harmonie en elle-même.

Debussy vint. L'orchestre alors réalise la nouveauté de la dissonance sans préparation et sans résolution, considérée comme valeur expressive en elle-même.

Tous les accords étaient trouvés dès l'emploi libre de la septième.

***

Mais alors, vers quel monde nouveau peut nous conduire l'Art musical, si tout a été dit ?

Tout a été dit, et il y aura toujours tout à dire.

Chacune des grandes époques de la musique pouvait donner l'impression d'avoir épuisé les possibilités de renouvellement de l'art musical en un cycle qu'elle avait fermé et qui contenait tout.

En Art, il n'y a pas de courbe fermée créant l'impossibilité de poser des points nouveaux.

Les grandes périodes de l'Art tracent des paraboles ayant chacune un foyer différent. Angle de vue sous lequel la sensibilité conçoit une manière neuve de sentir et de s'exprimer.

Dans le chapitre de la composition nous allons nous efforcer de faire entrevoir un angle de vue, des angles de vue nouveaux, donnant des possibilités de tracer des paraboles nouvelles.

Georges Migot.

Le Salon d'Automne

Dans la liste des membres décédés du Salon d'Automne figure CÉZANNE.

Le Salon Carré est, dans son ensemble, assez ennuyeux, il faut avoir le courage de le dire, mais il renferme quelques chefs-d'œuvre; ils sont échelonnés au cours de longs siècles, c'est ce qui permet de ne pas être trop difficile pour le Salon d'Automne.

Il y a une perle au Salon d'Automne, ou plutôt un diamant taillé, un diamant baroque comme peut en faire un diamantaire encore inhabile à construire parfaitement les facettes du brillant, un diamant, un beau strass sur un drap noir.

Ce qui fait la différence entre un diamant parfaitement taillé et le diamant du diamantaire débutant, c'est que l'un resplendit de toute la force matérialisée de l'abstraite et universelle géométrie, tandis que l'autre nous charme par le pittoresque, souvent heureux, du hasard de la taille. Mais un diamant, ce n'est pas peu de chose, et la « Nature Morte » de Braque est probablement le tableau le plus sensible, le plus subtil, le plus délicat de tout ce Salon.

Si le mot goût veut dire quelque chose (et il est difficile d'en douter dans une ville qui a la Rue de la Paix), le tableau de Braque est un chef-d'œuvre de goût, mais ne peut-on avoir trop de goût ?

Il y a aussi un tableau considérable, c'est celui de M. Matisse. Delacroix dit dans son « Journal » qu'il est infiniment difficile de respecter le *charme de l'esquisse* : M. Matisse y parvient dans chacun de ses tableaux avec une virtuosité sans pareille, car les tableaux de M. Matisse sont toujours d'éblouissantes esquisses.

Si la couleur de Matisse est moins exquise que celle de Braque, l'un et l'autre ont autant de goût, ils manient la nuance avec autant de tact, mais l'un et l'autre paraissent ignorer également qu'une surface à peindre a des propriétés géométriques qui doivent fatalement conditionner l'œuvre.

Ces deux artistes nous donnent de la nature ce qu'elle a de plus charmant, mais aussi de plus léger et de plus fugitif.

On ne peut s'empêcher de penser devant le Braque, à Bonnard, devant Matisse aux voiles de l'Inde.

Bissière, Lothe, ont des tableaux fort intéressants, ces peintres connaissent la valeur d'une méthode.

On verra sous l'escalier les peintures de Francis Picabia, il n'y avait vraiment pas de raisons majeures pour leur réserver cette place choisie.

Picabia commet la même erreur que la majorité des exposants du

Salon d'Automne, il attache à la couleur une importance excessive et peut-être, comme Braque, a-t-il trop de goût.

Il est exact que Cézanne est le précurseur de tout l'Art Moderne mais il semble que ses leçons ont été mal pénétrées.

Le Salon d'Automne renferme de nombreux tableaux fort agréables pour ceux qui considèrent que la couleur accordée savamment est toute la peinture.

Nous citerons celles du vieux M. Seyssaud, puis Vlaminck, Suyner, Marval, Dufy, Varèse, Migot, Chana Orloff, Ortiz de Zarate, Carlos Reymond, Ribemont-Dessaignes, Toffoli, André Verdilhan, Mathieu Verdilhan, Gargallo, Garcia, Gondouin, Asselin, V. Barbey, Bruce, Buhot, Bruyer, Frey, Girieud, Gleizes, Waroquier.

Pour ceux qui aiment Boldini, nous citerons MM. Van Dongen et Benito.

Le noble Desvallières se trompe en espérant construire en bleu, couleur de lumière et non de matière.

A ceux qui aiment bien notre Alsace reconquise, nous signalerons l'exposition vraiment bien « Artistes Français » des artistes alsaciens.

Pour ceux qui aiment bien Corot : MM. Utrillo, Cuiset.

Pour ceux qui aiment Harpignies, nous citerons M. Marchand qui fait mieux.

Friesz connait très bien les dégradés savoureux.

Valloton se maintient.

Flandrin et Maurice Denis, dans de grandes œuvres nobles, commettent l'erreur de mélanger les gammes constructives et tinctoriales.

Segonzac, quelquefois plus heureux, a toujours de la puissance et de la noblesse qu'il demande un peu trop au couteau à palette.

Kisling connaît admirablement la couleur, ses paysages sont d'un charme réel.

On remarquera les charmantes aquarelles de Zina Rabusson.

On regardera avec plaisir les tableaux de Agutte, S. de Gourmont, Hélène Perdriat, Migot, Chavenon, Crissay, Charlot, les gravures de Brandel, Laboureur, Buhot.

RÉTROSPECTIVE RENOIR

Le Salon d'automne s'honore d'une Rétrospective de Renoir. A la première impression on a le sentiment que ses tableaux sont tissés en soie de Bockarah ; ce sont des tableaux de la dernière époque et l'on regrette un peu que ceux de la plus belle époque soient totalement absents.

Les dernières toiles du grand maître que fut Renoir valent particulièrement par la couleur, et assurément cette couleur est merveilleuse, mais le charme de la couleur ne suffit pas pour assurer l'intérêt *profond* d'un tableau : un grand maître comme Renoir peut compromettre ses œuvres en se préoccupant trop de la couleur ; quelle leçon pour la plus grande majorité des exposants de ce salon qui semblent croire que le rapport heureux

de quelques nuances suffit... et ce n'est pas sans rêver un peu qu'on se souvient que Cézanne fut membre du Salon d'Automne.

RÉTROSPECTIVE FAUCONNET

On s'arrêtera avec intérêt à la rétrospective du pauvre Fauconnet, mort très jeune, l'an dernier. Fauconnet fut un charmant artiste un peu mobile, très influencé, tantôt par le douanier Rousseau, tantôt par Corot, tantôt par les dessinateurs en noir et blanc d'Angleterre, par les Persans, mais cette réserve faite, Fauconnet avait le sens de la perfection et rien de ce qu'il laisse n'est à négliger.

SCULPTURE

Un M. Lipchytz expose des bonbons, ne pas confondre avec Jacques Lipchitz. Verdilhan colorie, attention, voir Nadelmann.

DÉCORATION

L'exposition d'Arts décoratifs, surtout celle des ensembliers, est un gros, effort, le plus gros effort qui ait été fait depuis 10 ans vers le faubourg Saint-Antoine.

Les décorateurs du Salon d'Automne constituent maintenant une véritable équipe qui obéit à une pensée unitaire : il n'y a pas de chaises, il n'y a que des fauteuils ; un fauteuil doit être comme un grand pétale de lys doré avec un cœur de grenade ; la lumière ne doit pas être la lumière, ce doit être comme un parfum coloré ; on ne dort pas dans un lit, on dort dans des catafalques noir et or. Il n'y a plus de parquet, il y a des semis de citrouilles géantes en lamé naturellement. Les bureaux de travail doivent être en forme de pianos, sur lequel natuellement se « baisent et s'entrebaisent » les colombes de la Paix et les casques.

Nous avons beaucoup goûté le téléphone de la Maison Thomson-Houston sur le bureau de M. Francis Jourdain, c'est un éloge à faire à M. Francis Jourdain que son bureau s'associe assez bien à ce téléphone.

Ce ne sont que toiles imprimées multicolores, profusion d'or, d'argent, un vrai ballet russe, le harem au Châtelet et la foule bave d'admiration devant tous ces mystères de l'Inde dévoilés.

Nous les renvoyons à l'article de M. Loos : « ORNEMENT ET CRIME » qu'on lira dans le présent numéro. VAUVERCY

SALON D'AUTOMNE

JURY POUR 1920

SECTION DE PEINTURE

Président : M. P. L. Baignères. *Vice-président* : M. Géo Weiss. *Secrétaire* : M. J. E. Zingg.

MM. Arango, Asselin, Mme Blavier-Desgranges, M. Bergevin. Mlle M. Bermond. MM. Charreton, Chigot, Denys Cochin, Decuing, Dunoyer de Segonzac, Emmenegger, Enckel, Feder, Flandrin, Fréchon, Francis Jourdain, Gallet, Rameau, Richard Ranft, Zchwette, Seyssaud, Sureda, Thomas-Jean.

ÉCHOS DE LA DERNIÈRE HEURE

REPRÉSENTATIONS DU THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Le Théâtre d'Astruc, de Gabriel Thomas, d'Auguste Perret, a donné jusqu'en 1913 des spectacles inoubliés.

Mais le marbre est cher et plus encore les terrains : le théâtre fermait ses portes pour ne les ouvrir à nouveau que ce mois de novembre 1920.

M. Hébertot, le nouveau directeur, promet d'en faire à nouveau la grande scène select de Paris ; il s'est assuré la collaboration de M. Inghelbrecht (on se souvient de la belle soirée de « Boris Godounof » que monta et dirigea ce même M. Inghelbrecht).

Actuellement, M. de Maré, directeur des Ballets suédois, donne des représentations, (Grivilius, excellent chef d'orchestre), Borlin, Carina Ari, Hasselquist.

J. Hardy écrit à leur propos dans « La Danse » :

« Les ballets suédois viennent au monde. Ils ont l'audace de la jeunesse et ils en ont l'inexpérience. Les voyages, bientôt, formeront leur jeunesse. »

La presse a été un peu dure pour ces spectacles; elle oublie de distinguer le point de vue scène du point de vue musique.

Au point de vue scène, erreurs provenant d'un excès de naturisme, de vérisme. L'erreur du naturisme, tant à la scène que dans les arts, provient de ce que la « tranche de vie » n'est jamais aussi belle dans ses représentations que dans les faits ; l'art n'est l'art que lorsqu'il recrée ; (le but de la scène n'est pas de nous montrer la vie, mais de nous proposer une conception, une construction, une transposition, presque un poème).

Au point de vue musical : tenue remarquable, et en cela honneur à Inghelbrecht ; nous étudierons bientôt « El Greco » qu'il composa et dirigea.

PORTANT.

SPORTS

4 novembre 1920. Bernard de Romanet, sur Spad-Hispano, vole à 309 à l'heure, battant le record de la vitesse — ancien record 302 km. 529 (Sadi Lecointe).

LE PONT DES ARTS

Le Jury composé de MM. Widor, Rabaud, Fauré, de l'Institut et de MM. P. Dukas, Ravel, Lalo, Fl. Schmitt, Guy Ropartz, J. Bonnet et Vincent d'Indy, a accordé la bourse musicale de 12.000 francs (Bourse F. Thomas Ryan) de la fondation américaine pour l'art et la pensée française, à notre collaborateur M. Georges Migot. Ce jeune compositeur, joué déjà dans plusieurs concerts, a derrière lui un important bagage musical. Sa musique très personnelle et d'un métier très sûr donne promesse d'un bel avenir.

Imprimerie de " L'Esprit Nouveau. *Le Gérant* : Lucien GIRARD.

KNUT HAMSUN
(PRIX NOBEL 1920*)*

LA REINE DE SABA

TRADUIT PAR ALZIR HELLA

SUPPLÉMENT LITTÉRAIRE
DE
« L'ESPRIT NOUVEAU »
du 15 *novembre* 1920

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
95, rue de Seine, 95
PARIS

à partir du prochain numéro, le *SUPPLÉMENT LITTÉRAIRE* ne sera servi qu'aux seuls ABONNÉS.

KNUT HAMSUN

LA REINE DE SABA

Vous voyagez, vous errez de ville en ville, de pays en pays. Soudain, le hasard fait que vous rencontrez des personnes perdues de vue depuis longtemps, vous tombez nez à nez avec elles, en des endroits où vous ne vous attendiez pas du tout à les trouver. Votre surprise est alors telle que vous oubliez de les saluer.

Ce fut très souvent le cas pour moi.

Mais à cela il n'y a rien à faire !

Ce qui m'advint en 1888 est remarquablement enchaîné à l'aventure qui vient de m'arriver il y a à peine une semaine au cours d'une petite tournée que je faisais en Suède. L'histoire est simple, nullement embrouillée ; tout s'y est déroulé sans complication aucune et peut-être ne vaut-elle pas qu'on la raconte. Mais je veux toutefois tenter de le faire de mon mieux.

La dernière fois que nous étions ensemble, tu me demandais... au fait tu as gardé suffisamment le souvenir de ce que tu me demandais pour que je n'aie pas à te le rappeler. Je te répondais que j'avais beau faire, je n'y pouvais rien. Chaque fois, un obstacle se dressait sur ma route et m'empêchait d'aboutir.

Je ne mens pas et vais te prouver que c'est bien la vérité ! Et pourtant, je puis le dire : jamais comme cette fois-ci je n'avais été si près des fiançailles. N'empêche que je dus encore bel et bien enregistrer un échec.

***

En l'année 1888, il me fut alloué une certaine somme d'argent pour me permettre de faire une excursion où bon me semblerait — je te raconte les choses exactement comme elles se sont déroulées. Je gagnai la Suède, puis je côtoyai d'un cœur gai une ligne de chemin de fer où défilaient chaque jour devant moi de nombreux trains. Je rencontrai beaucoup de monde. Tous me saluaient en disant : « bonjour » et je disais aussi « bonjour » parce que je ne pouvais répondre autre chose. Sur la route de Göteborg, ma première paire de chaussures était dans un état lamentable. Mais je ne veux pas en parler, il n'en est pas question.

C'est avant d'arriver à cette ville que se passa l'événement que je vais te raconter.

Quel est ton avis ? Qu'une femme te lance un regard du haut de sa fenêtre puis te laisse continuer ton chemin sans plus s'occuper de toi, tu ne te feras certes aucune idée et oublieras vite ce petit fait. Tu sais trop que ce serait folie de déduire quoi que ce fût d'un malheureux regard. Si au contraire une femme, non seulement te regarde avec le plus grand intérêt, mais t'abandonne sa chambre, son lit même, dans une gare suédoise, ne jugeras-tu point que tu as quelque raison de croire à des intentions de sa part et d'espérer ? Pour mon compte, je le pensais ainsi et j'ai espéré jusqu'au dernier moment : il y a une semaine il m'en a coûté un voyage douloureux jusqu'à Kalmar...

Donc, j'arrive à la gare de Bärby (1). C'est le soir et comme je marche depuis le matin, je décide d'y faire halte. J'entre dans le restaurant et demande à dîner ainsi qu'à coucher. A dîner, on peut m'en donner, quant à coucher, il ne faut pas y compter, toutes les chambres sont prises, la maison est occupée depuis le bas jusqu'en haut. C'est une jeune fille qui me fait cette réponse — plus tard j'apprends que c'est la fille de l'hôtelier. Je la regarde et fais semblant de ne pas comprendre. Veut-elle me faire sentir que je suis un Norvégien, un ennemi politique ?

— Que de voitures il y a dans la cour, dis-je d'un air détaché.

— Elles appartiennent à des marchands forains qui couchent ici cette nuit, me répond-on. C'est pourquoi il ne nous reste plus un seul lit qui ne soit pas retenu.

Sur ce, elle va commander mon repas. Quand elle revient, c'est pour m'entretenir sur l'envahissement de la maison et du manque de chambre. Elle me dit :

— « Vous pourriez aller jusqu'à la station voisine, Vtteraa, ou bien encore prendre le train et rebrousser chemin un petit bout. Ici, je vous le répète, impossible de vous loger, tout est plein. »

Excusant sa naïveté, je me garde de lui dire des choses désagréables. Cependant je n'ai nullement l'intention de quitter les lieux avant le lendemain matin. Je me trouve à l'hôtel public d'une gare : on doit me procurer un lit.

— Il fait un temps incomparable, dis-je.

— Oui, fait la jeune fille. Ce sera donc un plaisir pour vous d'aller jusqu'à Vtteraa, qui n'est pas très éloigné : une bonne lieue seulement et vous y êtes.

Elle exagère. Sa naïveté va trop loin et je ne peux m'empêcher de lui dire d'un ton sérieux, sans toutefois y mêler la moindre colère :

— Mademoiselle, je juge que vous devez me trouver un lit pour cette nuit. Et la chose est bien naturelle, vous en conviendrez. Je suis fatigué. Je ne désire pas continuer mon chemin.

— Mais tous nos lits sont occupés.

---

(1) Dans toutes les gares, en Suède, il y a un hôtel-restaurant.

— Ce n'est pas mon affaire.

Et pour bien marquer ma volonté de ne point partir et d'obtenir une place pour me reposer, je me mets bien à l'aise sur ma chaise.

Au fond, la jeune fille me faisait un peu pitié. Elle ne me semblait pas guidée par le désir de m'être désagréable. Sa figure avait une expression de sincérité et sa haine contre les Norvégiens m'apparaissait modérée.

— Vous pouvez me loger où vous voudrez, pour ma part. Là sur le divan, par exemple.

Mais le divan était déjà retenu.

Je commençais à devenir un peu inquiet.

Si je devais encore marcher une bonne lieue, jamais je ne parviendrais à effectuer cet effort sans qu'il m'en coûtât une fatigue énorme. Une bonne lieue, en Suède, n'a pas de fin. Je savais à quoi m'en tenir à ce sujet.

— Mais, Mademoiselle, ne voyez-vous donc point qu'à marcher mes bottes sont tout à fait usées et déchirées. Vous n'allez pas m'obliger à m'en aller d'ici avec de telles chaussures, je pense ?

— Mais elle ne seront pas en meilleur état demain matin, remarque-t-elle en souriant.

En cela elle avait raison, et vraiment, je ne savais pas ce que je devais faire. Au même moment la porte s'ouvre et je vois entrer une jeune fille.

Elle rit de quelque aventure qui vient de lui arriver ou qui occupe sa pensée et sa bouche s'ouvre pour raconter. Lorsqu'elle m'aperçoit elle ne s'en montre pas le moins du monde gênée et me regarde longuement. Je crois même qu'ensuite elle me fait un signe de la tête. Puis, doucement, elle demande :

— Qu'y a-t-il, Lotte ?

Et Lotte lui répond quelque chose que je ne saisis pas, mais je comprends que son chuchotement me concerne. Je suis là assis et tends l'oreille comme si mon sort était en jeu. Je remarque que toutes deux jettent à la dérobée un regard sur mes chaussures, pour se mettre aussitôt à rire sous cape. Puis la nouvelle venue secoue la tête et fait mine de s'en aller. Arrivée à la porte, elle se retourne brusquement comme quelqu'un à qui une idée vient de traverser brusquement la tête. Et elle dit :

— Mais je pourrais coucher avec toi, Lotte, cette nuit. Et monsieur pourrait disposer de ma chambre.

— Non, répond Lotte. Vraiment vous ne pouvez pas faire une chose semblable.

— Mais si, rien ne m'en empêche.

Un silence. Lotte réfléchit.

— Au fait, oui, puisque pous le voulez sérieusement dit-elle, alors. Et se tournant vers moi :

— Mademoiselle vous permet donc de disposer de sa chambre.

Je me dresse brusquement, joins les talons et fais une révérence. Je crois bien que j'y mis quelque élégance. Je remercie alors celle qui vient de faire montre d'une aussi grande gentillesse à mon égard, lui promets que je garderai toute ma vie le souvenir de son amabilité exquise. Et je finis par lui dire que son cœur était aussi bon que ses yeux étaient beaux. Puis je m'incline une seconde fois, avec non moins d'élégance que la première.

Mais oui, je m'y pris, dans tout cela, avec beaucoup de distinction. Quant à la jeune fille qui avait rougi elle gagna précipitamment la porte dans un rire bruyant, Lotte derrière elle.

Je reste seul et me mets à penser. Ça marche bien ; elle a ri, rougi et ri à nouveau. Impossible d'espérer un meilleur début. Dieu qu'elle est jeune ! Dix-huit ans à peine, avec de jolies fossettes aux joues et au menton. Et le cou complètement nu, sans même une dentelle au corsage fermé en haut par un simple cordonnet.

Avec cela deux yeux noirs enchâssés dans une figure empreinte de douceur. Jamais encore je n'avais rien vu de comparable. Et elle m'a regardé avec intérêt !

Une heure plus tard, je la vois dans la cour où sont remisées les voitures. Elle occupe le siège de l'une d'elles et fait claquer un fouet comme si l'attelage était présent. Quelle jeunesse joyeuse ! Je m'approche. Je crois que l'idée m'était venue de me placer dans les brancards et de tirer. Je soulève mon chapeau et m'apprête à lui dire quelque chose. Mais aussitôt elle se dresse haute et fière, véritable princesse régnante, me fixe un instant et abandonne son siège. Jamais je n'oublierai cette attitude de grandeur. Et, bien qu'elle n'eût aucune raison d'agir ainsi envers moi, je la trouvai vraiment noble et imposante en descendant de la voiture !

Je remets mon chapeau et m'en vais sans bruit, gêné et attristé. Que le diable emporte l'idée que j'ai eue de vouloir faire le cheval, me dis-je !

D'autre part, que lui prenait-il ? Ne venait-elle pas de m'abandonner sa chambre ? Pourquoi alors cet air farouche, cette pudeur excessive ! Elle cache son jeu, à coup sûr, Je connais le truc. Elle veut me faire marcher. Bon, inclinons-nous et marchons.

Je m'asseois au pied de l'escalier et allume ma pipe. Autour de moi bavardent des forains. De l'intérieur, plusieurs fois me parviennent aux oreilles le bruit de bouteilles qu'on débouche et le cliquetis des verres. Je ne revois pas la jeune fille. La seule lecture que je puisse m'offrir est une carte de Suède. J'en ai du dépit. A la fin, je tire la carte de ma poche et me mets à l'étudier. Quelques minutes s'écoulent. Je lève la tête et aperçois Lotte dans l'embrasure de la porte. Elle s'offre à m'accompagner jusqu'à ma chambre. Il est dix heures. Je me lève et la suis. Dans le couloir nous croisons la demoiselle.

Ici se déroula un incident dont j'ai gardé le souvenir jusqu'au moindre détail. Les panneaux du couloir venaient d'être repeints et je ne m'en étais

pas aperçu. Pour lui faire place, je m'écarte un peu sur le côté. Et le malheur arriva !

— « La peinture ! » s'écrie aussitôt la jeune fille jusqu'à en perdre le souffle. Mais il est trop tard, mon épaule gauche a déjà touché le panneau. Elle me regarde d'un air consterné, puis s'adressant à Lotte :

— Qu'allons-nous faire ?

— Nous nettoyerons les traces de couleur, répond Lotte.

Sur ce, elles éclatent de rire.

Nous reprenons notre ascension jusqu'en haut de l'escalier. Puis Lotte va chercher de quoi enlever la peinture sur mon épaule. Je m'asseois. Nous nous mettons à bavarder en attendant son retour.

Maintenant, tu peux m'en croire ou non. Mais je te l'assure, ce soir-là, quand je me séparai de la jeune fille, j'étais animé des plus grands espoirs. Nous nous étions raconté, nous avions papoté, ri de tout ce qu'on peut rire, pendant plus d'un quart d'heure. Et ensuite ? Ensuite, il n'arriva rien. Je ne m'en vante pas. Car je n'étais pas sans penser qu'une jeune fille ne pouvait accorder un bon quart d'heure de tête-à-tête à un jeune homme et s'arrêter là ensuite. Lorsque nous nous quittâmes, elle me le montra en me souhaitant la bonne nuit à deux reprises. Elle entr'ouvrit même ensuite ma porte alors que j'étais entré pour me souhaiter une troisième fois la bonne nuit. Puis elle la referma sur elle. Aussitôt je les entendis rire sur le palier le plus joyeusement du monde. Je constatai que nous étions tout trois de très bonne humeur !

J'ai donc une chambre, malgré tout..., sa chambre, pensé-je.

Elle ressemblait à toutes les chambres d'hôtel, vide ou presque, avec ses murs nus peints en bleu et son lit bas et étroit. Sur la table, une traduction du « Prince de la Maison de David » d'Ingraham. Je me mets à lire. Au dehors, le rire des jeunes filles continue. Que de charme et de gaieté, chez cette adolescente ! Et quels beaux yeux noirs dans ce visage juvénile ! Avec quel abandon elle pouvait rire, malgré sa fierté !

Je me laisse aller à rêver. Son image envahit ma pensée, enflamme mon cœur.

***

Le matin je me réveille. Je sens quelque chose de dur qui me pique le côté. Je m'aperçois que j'ai dormi avec le « Prince de la maison de David » !

Je saute du lit, m'habille. Neuf heures. Je descends dans la salle à manger. On me sert mon déjeuner. De la jeune fille, aucune trace. J'attends une bonne demi-heure. Elle ne vient toujours pas. Je finis par demander à Lotte, mais très adroitement pour qu'elle ne suppose rien, où elle se trouve qu'on ne la voit pas.

— Mais elle est partie, fait Lotte !

— Partie ? Cette demoiselle n'était donc pas d'ici ?

— Non, c'est la jeune fille du château qu'on aperçoit là-haut. Elle a pris le train ce matin de bonne heure pour Stockholm.

Je me tais. Puisqu'on ne me dit rien, inutile de demander. Elle est partie sans me laisser de lettre, ni le moindre billet. Je suis si abattu que je ne demande même pas son nom. Je n'y pense plus. Tout me devient indifférent. En vérité, on ne devrait jamais bâtir sur la fidélité féminine, rien n'est plus mouvant.

Les yeux abattus, le cœur blessé, je décide à partir aussitôt pour Göteborg. Qui donc aurait pu supposer cela ? Elle qui avait un air si loyal et si fier ! Mais je ne dois pas chercher à comprendre. Et il faut que je supporte le coup en homme. Personne à l'hôtel ne doit s'apercevoir de ma souffrance.

***

C'est justement à l'époque où Julius Kronberg venait d'exposer sa « Reine de Saba » à Göteborg. Comme beaucoup d'autres, je m'y rendais, pour voir ce tableau. Lorsque je l'eus devant moi, je fus saisi. Le plus curieux, c'est que je lui trouvais une ressemblance extrêmement frappante avec la jeune châtelaine de la gare de Bärby. Non point quand elle riait ou plaisantait, mais telle qu'elle m'était apparue dans la voiture vide, m'écrasant de son regard hautain, alors que pour lui être agréable l'idée m'était venue de me placer entre les brancards et de faire le cheval ! Dieu sait quel émoi s'empara de moi à cette constatation ! Le tableau me ravit toute paix. Il me rappelait trop mon bonheur perdu. Et c'est cette ressemblance qui, pour une jolie nuit, m'inspira pour la composition de ma critique connue de la « Reine de Saba ».

J'écrivais alors :

« C'est une éthiopienne ; elle est âgée de neuf ans, élancée, d'une beauté attrayante : majesté et femme réunies en une seule personne... De la main gauche, elle soulève le voile qui recouvre ses traits et a les yeux dirigés sur le roi. Elle n'est pas bronzée et un diadème d'argent clair masque complètement sa chevelure noire. Elle fait penser à une Européenne qui ayant voyagé en Orient, aurait rapporté de là-bas la trace de la caresse brûlante du soleil. Seule la couleur des yeux trahit sa patrie ; des yeux sombres et ardents qui font tressaillir qui les contemple. Impossible de les oublier, longtemps on en gardera le souvenir et en rêve on les verra devant soi... »

Pareille définition des yeux ne peut venir que du cœur. Questionnez qui vous voudrez. Aussi, depuis ce moment, obéissant à mon cœur, ai-je toujours donné le nom de « Reine de Saba » à l'étonnante châtelaine de la gare de Bärby.

Traduit par *Alzir Hella.* (*A suivre*)

ENQUÊTE :

DOIT-ON BRULER LE LOUVRE ?

Si vous êtes d'avis qu'il faut brûler le Louvre, donnez nous vos raisons,
Si vous êtes d'avis contraire, donnez nous aussi vos raisons.

Nos abonnés et nos acheteurs au numéro sont priés de répondre à la question ci-dessus, nous publierons les réponses intéressantes.

Prière d'utiliser le bulletin ci-dessous pour la réponse.

ENQUÊTE : DOIT-ON BRULER LE LOUVRE ?

Réponse de M .....

Adresse .....

ÉCHOS DE L'HOTEL DROUOT

Charmy : *Paysage d'Auvergne* (58-73) ..... 700 fr.
Charmy : *Pommes* (28-41) 350 fr.
Derain : *Tête de femme*. (23-17) 225 fr.
Derain : *Tête d'homme*.. (24-20) 210 fr.
Derain : *Portrait d'homme* (81-65) 5100 fr.
Derain : *Portrait de femme* (35-37) 1100 fr.
Derain : *Femme au bain* (*aquar*. 49-65). ..... 400 fr.
Van Dongen : *Femme hindoue* (13-9) ..... 200 fr.
Van Dongen : *Tête de femme* (*aquar*. 31-24) ..... 345 fr.
Friesz : *L'Escaut à Anvers* (30-45) 1000 fr.
— *Femme nue assise* (22-16) 330 fr.
— *Canal en Hollande* (80-60) 4.200 fr.
— *Iris et tulipes* (72-29) 1.000 fr.
— *Maisons et Bateaux à Honfleur* (15-28) ..... 440 fr.
Hayden : *Coin de Bretagne* (45-60) 280 fr.
Hayden : *Les Falaises* (46-61) 280 fr.
Heuzé : *Jeune femme nue* (71-60) 360 fr.
Max-Jacob : *Cavaliers au Bois de Boulogne* (38-54) .... 640 fr
Kisling : *Saint-Tropez* (46-55) 600 fr.
Kisling : *Aicha* (54-46) .. 520 fr.
Kisling : *Le Port de Saint-Tropez* (46-55) ..... 645 fr.
Kisling : *Fruits et cruche en grès* 70-1 m) ..... 900 fr.
Lewitska : *Pommes et châtaignes* (24-32) ..... 225 fr.
Luce : *Cathédrale de Gisors* (51-68) 810 fr.
Modigliani : *Tête de Femme* (35-26) ..... 125 fr.
Modigliani : *Portrait de Madame Cravan* (48-30) .... 200 fr.
Modigliani : *Tête de Femme* (55-39) ..... 800 fr.
Modigliani : *Portrait d'une jeune fille* (96-60) ..... 2.900 fr.
Modigliani : *La Madone* (96-60) 2.750 fr.
Ortiz : *Le pont de la Tournelle et Notre-Dame* (50-55) . 200 fr.
Ortiz : *Nu de femme debout* (1 m.-55) ..... 230 fr.
Utrillo : *La rue Saint-Vinceni et la Maison de Chaume* (67-50) 1.300 fr.
Utrillo : *La rue Saint-Rustique* (Montmartre) (45-32) 980 fr.
Utrillo : *La place Jean-Baptiste-Clément* (Montmartre) (60-95) 1.430 fr.
Utrillo : *Le cabaret du Lapin agile* (40-45) . .... 1.000 fr.
Utrillo : *L'Usine* (46-60) 920 fr.
Utrillo : *L'Eglise de Villiers-le-Bel* (60-73) ..... 3.800 fr.
Utrillo : *Coin de la rue des Saules* (49-64) ..... 1.300 fr.
Utrillo : *Le haut de la rue du Mont-Cenis* (76-65) ..... 1.450 fr.
Utrillo : *Boulevards extérieurs, le Bastion* nº 36 (24-31) 720 fr.
Utter : *Environs de Lyon* (60-50) 310 fr.
Utter : *Le Coucher* (65-50) 240 fr.
Utter : *La Barque* (60-81) 330 fr.
Utter : *Entrée de Village* (65-54) 280 fr.
Valadon : *Plaisirs d'été* (45-61) 400 fr
Valadon : *Nature morte catalane* (50-61) ..... 510 fr.
Valadon : *Femme nue* (65-92) 920 fr.
Valadon : *Maison à Montmartre* (72-90) ..... 950 fr.
Valadon : *Femme sortant du bain* (50-40) ..... 500 fr.

N.-B. — *Les Prix indiqués sont ceux d'adjudication non compris les* 10 *p.* 100 *de frais en sus et* 17 *fr.* 50 p. 100 *pour les objets de luxe.*

SOMMAIRE DU N° 1 DE **L'ESPRIT NOUVEAU**

L'Esprit nouveau	***	3
L'esthétique nouvelle et la science de l'art.	Victor Basch	5
Notes sur l'Art de Seurat	Bissière	13
Découverte du Lyrisme	Paul Dermée	29
Sur la Plastique	A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret	38
La Musique Polonaise	Henry Prunières	49
Les deux routes	**	60
Picasso	André Salmon	61
L'Esthétique du Cinéma	B. Tokine	84
Trois rappels à MM. les Architectes	Le Corbusier-Saugnier	91
Le Cirque, art nouveau	Céline Arnauld	97
Notes sur les revues 1914-1920	G. de Lacaze-Duthiers	99
Calligrammes (*Apollinaire*)	Louis Aragon	109
Les Expositions (Picabia)	G. Ribemont-Dessaignes	103
La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui	Vicente Huidobro	111
La nouvelle poésie allemande	Ivan Goll	113
Echos de l'Hôtel Drouot		113
Echos, nouvelles, Etc...		139

Dans ce numéro, 50 photogravures
et deux reproductions aux trois couleurs de tableaux de SEURAT, PICASSO.

Le succès remporté par le premier numéro et l'augmentation de notre tirage, permet à " L'ESPRIT NOUVEAU " d'envisager de nombreuses améliorations.

Nous ferons connaître, prochainement, à nos lecteurs les heureux compléments que nous avons décidé d'apporter à " L'ESPRIT NOUVEAU " et qui seront réservés aux seuls abonnés.

ABONNEMENTS PRIVILÉGIÉS

Nous ne saurions trop engager les acheteurs au numéro à s'abonner dès maintenant, car il ne reste plus qu'un très petit nombre de collections disponibles pour la série de faveur à 60 francs (français) au lieu de 70 francs. (1000 premiers abonnés).

ÉDITION DE LUXE

lI ne reste plus que 20 collections de luxe à souscrire.

Demandez la description de l'édition de luxe.

“ LE THERMIDOR ”

DISTRIBUTEUR ÉLECTRIQUE D'EAU CHAUDE

économie { **de temps**
de courant
d'argent

Pour tous renseignements s'adresser

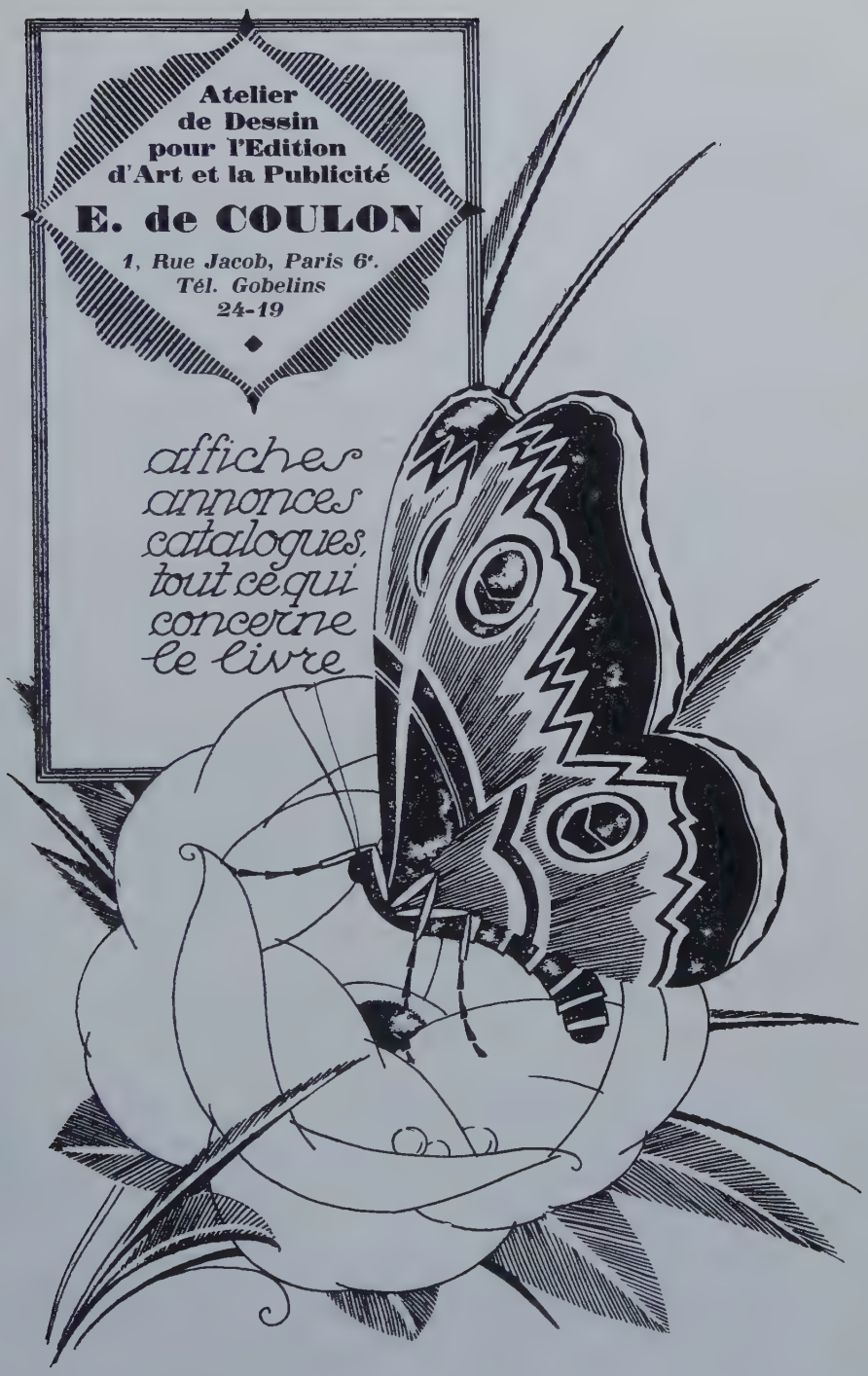
aux

ÉTABLISSEMENTS HÉDIGER

47, Rue de Paradis, 47 — PARIS (Xe)

Téléphone : Bergère 39-01

Adresse télégraphique : Hédiger-Paris


Atelier
de Dessin
pour l'Edition
d'Art et la Publicité
E. de COULON
1, Rue Jacob, Paris 6e.
Tél. Gobelins
24-19
affiches
annonces
catalogues,
tout ce qui
concerne
le livre

SÉLECTION

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE

La nouvelle revue d'art que publie " SÉLECTION " de Bruxelles paraît mensuellement (sauf pendant les deux mois d'été) sur **seize** *à* **vingt** *pages, papier Gainsborough, et est richement illustrée par des reproductions et des bois et œuvres graphiques originales. Elle publie des études sur les mouvements nouveaux de la peinture, de la sculpture et des divers arts décoratifs. Chaque mois elle donne un Billet Parisien d'André Salmon, résumant la vie artistique française.*

Prix du numéro : 3 fr. 50 à 4 fr. suivant le nombre de pages. — Abonnement d'un an : 30 fr.

Agents généraux pour la France :

LA LICORNE, RUE DE LA BOETIE, 110

Administration et rédaction :

62, RUE DES COLONIES, BRUXELLES

VALORI PLASTICI

REVUE D'ART

DIRECTEUR : MARIO BROGLIO

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

CARRA - DE CHIRICO - SAVINIO - CECCHI - BROGLIO - MORANDI MELLI - BACHELLI - SOFFICI - ZUR = MUEHLEN - RAYNAL - TAVOLATO - FRANCHI - ARCHIPENKO - DÄUBLER - RAIMONDI.

Direction et Administration : **10, Via ciro Menotti, ROME (49)**

Sommaire du N° III-IV — IIe année

TEXTE :

CLAVEL GILBERT : *Expressioni d'Egitto.* — CARRA CARLO : *Il rinnovamento della pittura in Italia* (Parte III). — DÄUBLER THÉODOR : *Nostro retaggio* (Parte IV). — BACHELLI MARIO : *Note (Novembre* 1919 - *Febbraio* 1920*).* — **Cronaca :** WALDEMAR GEORGE : *Alexander Archipenho.* — FRANCHI RAFFAELLO : *Il filosofo e la pittura.* — BACHELLI MARIO : *Introduzione a un trattato di prospettiva. Note.*

REPRODUCTIONS :

ALEXANDRE ARCHIPENKO : N° 1 : *Soldato che cammina.* — N° 2 : *Donna.* — N° 3 : *La donna e la tavola.* — N° 4 : *Due donne.*

Conditions d'Abonnement pour l'Etranger :

Un an : frs. **25** — Un numéro frs. : **5**

Envoi contre mandat-poste à

l'ADMINISTRATION DE " VALORI PLASTICI "

10, Via ciro Menotti, ROME (49)

UNE EXPOSITION DE PEINTURE A LIÉGE

Les communiqués nous ont appris la géographie et nous savons aujourd'hui que Liége n'est plus en Brabant où la situait Jules Laforgue. Cependant elle en est bien près, si près que les peintres liégeois se sont trop longtemps laissé hypnotiser par la palette rutilante de leurs voisins flamands.

Pourtant la réussite de leurs aquafortistes devait leur montrer que leur force est dans le dessin, dans la construction solide de cette maison qu'est toujours un tableau.

L'exposition de « L'Envol », dont P. Sander-Pierron, le critique bien connu est le Président d'honneur, nous montre un réveil du sens pictural en terre wallonne. De vrais jeunes, de ceux qui ne sont plus des écoliers mais qui ont tous l'ambition de devenir des maîtres, nous donnent le beau spectacle d'une lutte ardente contre l'impressionnisme désorganisateur. Quelque chose de large et de synthétique dans leurs œuvres montre tous ces peintres — qui se sont élus l'un l'autre — entièrement « libérés des convictions stérilisantes », pour employer l'expression heureuse de Charles Delchevalerie.

Nous ne pouvons que citer des noms aujourd'hui, ceux de MM. Bottin, Caron, Crommelinck, de Lincé, Dupagne, Hallet, Mambour, Meuris et Edmond Delsa. dont l'esprit de construction nourri de l'exemple des anciens maîtres mettra en valeur les dons naturels.

Cet ensemble intéressant ira à Bruxelles en février prochain, puis à Gand en mai, d'où il viendra à Paris.

A cette occasion nous soulignerons les caractéristiques du talent de chacun des exposants.

MOTAN.

LE COURRIER DE LA PRESSE

Bureau international de Coupures de Journaux et Revues.

"LIT TOUT"

JOURNAUX, REVUES
et PUBLICATIONS DE TOUTE NATURE
Paraissant en France et à l'Etranger

ET EN FOURNIT LES EXTRAITS SUR TOUS SUJETS ET PERSONNALITÉS

**

CH. DEMOGEOT, DIRECTEUR,
21, *Boulevard Montmartre*, 21, *PARIS*

Tél. Gutenberg 01-50. *Ad. tél.* Coupures-Paris. *Ascenseur*

L'ARGUS DE LA PRESSE

« VOIT TOUT », fondé en 1879, les plus anciens Bureaux d'articles de Journaux, 37, rue Bergère, PARIS, lit et dépouille par jour 20.000 Journaux et Revues du Monde entier.

L'ARGUS collectionne encore les Archives de la PRESSE, édite l'ARGUS de l'OFFICIEL, lequel contient tous les votes des hommes politiques.

L'ARGUS recherche les articles passés, présents et futurs.

L'ARGUS se charge de toutes les Publicités en France et à l'Étranger.

QUELQUES-UNS

DE NOS

COLLABORATEURS

Remy de Gourmont (inédits). — Guillaume Apollinaire (inédits). — Louis Angé. — Louis Aragon. — Céline Arnauld. — R. Baeza. — Baldwin. — Giulio Bas. — Victor Basch. — N. Baudoin. — Pierre Bertin. — Bissière. — G. Bizet. — Jacques-Emile Blanche. — Félix Bodson. — André Breton. — Marguerite Buffet. — Gino Cantarelli. — Karel Capek. — F. Carco. — Carran. — Alfredo Casella. — Blaise Cendrars. — de Chirico. — Léon Chenoy. — Christian. — Gustave Coquiot. — Paul Colin. — Henri Collet. — Benedetto Croce. — Delluc. — Delsa. — Paul Dermée. — Paul Desfeuilles. — Max Dessoir. — Mario Dessy. — Fernand Divoire. — Théo Van Doesburg. — René Drancourt. — P. Drieu La Rochelle. — Georges Duhamel. — Duthuit. — Albert Ehrenstein. — Paul Eluard. — Ezra Pound. — Folgore. — Armando Ferri. — Louis de Gonzague Frick. — Fromaigeat. — Georges Gabory. — Germain Grégoire. — Tony Garnier. — R. Gillouin. — Albert Gleizes. — Jean de Gourmont. — Ivan Goll. — Juan Gris. — Gybal. — Hella. — V. Huidobro. — Ragnar Hoppe. — Max Jacob. — Janco. — Albert Jeanneret. — Charles-Edouard Jeanneret. — Perez Jorba. — Gérard de Lacaze-Duthiers. — Lahy (J.-M.) — Charles Lalo. — Maurice Lallemand. — P. Landormy. — Philéas Lebesgue. — Maxime Lemaire. — R. Lenoir. — André Lhote. — J. Lipchitz. — Loos. — Marinetti. — Gherardo Marone. — Alexandre Mercereau. — Jean Metzinger. — Georges Migot. — L. Milner. — Albert Mockel. — Piet Mondrian. — V. Orazi. — Amédée Ozenfant. — Giovanni Papini. — Jean Paulhan. — Stephanos Pargas. — Auguste Perret. — F. Picabia. — Pirro. — Prampolini. — Henri Prunières. — Maurice Raynal. — Paul Recht. — G. de Reynold. — J.-H. Rosny, aîné. — G. Ribemont-Dessaignes. — Elie Richard. — Jacques Rivière. — John Rodker. — Jules Romains. — Serge Romoff. — André Salmon. — Erik Satie. — Savinio. — Schœnberg. — Sévérini. — Signac. — André Suarès. — Ardengo Soffici. — Philippe Soupault. — Panos Stavrinos. — Stravinsky. — Léopold Survage. — Tokine. — G. de Torre. — Tristan Tzara. — Giuseppe Ungaretti. — F. Vandérem. — F. Vurgey. — Etc., Etc.

A NOS ABONNÉS

nos abonnés correspondants de " L'ESPRIT NOUVEAU "

Nos abonnés, pourront nous écrire pour nous exposer leurs opinions au sujet de l'Esprit Nouveau, nous suggérer des améliorations, nous signaler des sujets qu'il serait opportun de voir traiter ou des rubriques nouvelles à créer.

Qu'ils collaborent en nous apportant leur contribution à l'œuvre commune : renseignement précis sur tel ou tel ordre de faits, informations, citations intéressantes trouvées au hasard des lectures, photographies d'œuvres remarquables ou curieuses, coupures de journaux illustrés, enfin, tous documents plastiques, littéraires ou musicaux qui mériteraient d'être portés à la connaissance de tous nos lecteurs.

A L'ÉTRANGER, nos abonnés nous seront d'un grand secours pour compléter nos informations sur les divers mouvements esthétiques de leur pays. Ce n'est que par un effort collectif que nous arriverons à établir un tableau d'ensemble strictement fidèle de l'activité esthétique dans tous les pays.

Ecrivez-nous, documentez-nous, " l'Esprit Nouveau " publiera les informations d'un intérêt général.

M. ALBERT JEANNERET

PROFESSEUR A LA SCOLA CANTORUM
ET AU CONSERVATOIRE RAMEAU
TITULAIRE DU DIPLOME DE L'INSTITUT CENTRAL JAQUES-DALCROZE

*

COURS

D'ADULTES

D'ADOLESCENTS

D'ENFANTS

*

*

COURS

D'ACTEURS

DE

CHANTEURS

*

MÉTHODE JAQUES-DALCROZE

COURS DE RYTHMIQUE

RÉOUVERTURE DES COURS AU CONSERVATOIRE RAMEAU

A PARIS, Salle de l'Etoile,
17, Rue de Chateaubriand (8e)
A VERSAILLES, Salle Rameau
11, Rue Jouvencel
A PARTIR DU 1er OCTOBRE
S'adresser au Secrétariat :
Paris, 23, rue du Rocher. Tél. Wagram : 87-85

***

La Rythmique est un système éducatif **éprouvé** ayant pour but de former et de développer le sens rythmique, d'en étudier les lois, d'inculquer le sens métrique. La Rythmique proposant à l'individu l'**expérience corporelle,** le rythmicien sera plus armé pour poursuivre n'importe quelles études musicales, parce qu'il aura acquis les bases indispensables.

*

La Rythmique donne à l'individu une connaissance plus fertile de soi-même et fait un ndividu mieux organisé, mieux armé pour la vie moderne, plus maître de soi.

Les parents soucieux du développement de leurs enfants doivent se renseigner sur la rythmique méthode Jaques-Dalcroze.

La rythmique en Italie. — Le **Ministère de l'instruction publique** vient de décréter d'urgence l'**enseignement obligatoire** de la rythmique Jacques-Dalcroze dans les cinq premiers conservatoires de l'Italie, à savoir Rome, Florence, Milan, Turin et Pise.

“ MONSIEUR ”

n'est pas le magazine

DES SNOBS

mais la REVUE des hommes

ÉLÉGANTS

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

ABONNEMENTS : UN AN : FRANCE, 40 FRANCS ; ETRANGER, 50 FRANCS

4, rue Tronchet, PARIS

L'AÉRO-MÉLANGEUR

procède de L'ESPRIT NOUVEAU
et donne des PRODUITS NOUVEAUX

EN ASSURANT **L'UTILISATION INTÉGRALE**

des LIANTS, CIMENTS, CHAUX, BRAI, Etc.,
et l'emploi de tous les SABLES, GRAVIERS, CENDRES, SCORIES, Etc.

DANS LA FABRICATION DU **BÉTON** ET DES **AGGLOMÉRÉS**

GRAND PRIX DU CONCOURS DE PROCÉDÉS ET DE MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION DE LA FOIRE DE LYON 1926

Fabrication Française — Procédés Brevetés SPRENGER

MACHINE SPÉCIALE POUR AGGLOMÉRÉS COMBUSTIBLES

P. L. COUTURIER, R. AÉBI ET Cie, INGÉNIEURS-CONSTRUCTEURS

15, RUE DE SURÈNE, PARIS (8e) — TÉLÉPHONE : ÉLYSÉES 15-06

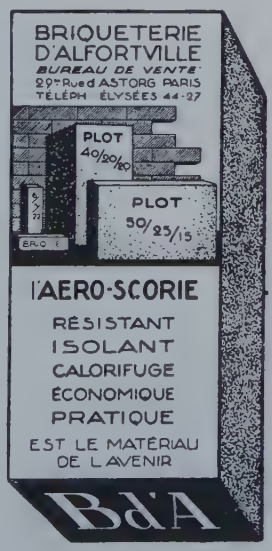
WAGONNETS MOTORISÉS pour Voies étroites, **CONCASSEURS, APPAREILS DE LEVAGE**

SOCIÉTÉ D'ENTREPRISES INDUSTRIELLES ET D'ÉTUDES

PARIS — 29 BIS, RUE D'ASTORG

BRIQUETERIE D'ALFORTVILLE

Le SEUL matériau de construction bon marché atteignant un COEFFICIENT d'isolement presqu'équivalent à celui du Bois, résultat de méthodes scientifiques contrôlées par essais de laboratoire.



Le Matériau

réalisant

l'Habitation

salubre

BRIQUES AÉRO-SCORIE

NOTRE SERVICE DE LIBRAIRIE

L'ESPRIT NOUVEAU *procure au prix juste, franco de port, tous les livres, toutes les partitions, toutes les publications françaises.*

L'ESPRIT NOUVEAU *se met aussi à la disposition de ses abonnés pour faire toutes recherches au sujet d'ouvrages rares ou épuisés.*

QUELQUES OUVRAGES DE NOS COLLABORATEURS

LITTÉRATURE.

Guillaume APOLLINAIRE : CALLIGRAMMES..... 12 fr.

Céline ARNAULD :

TOURNEVIRE (Roman) illustré, par Henri LAURENS, tirage limité à 225 ex. in-8° carré, numérotés.

Exemplaire sur Chine..... 75 fr.
— — Japon..... 50 —
— — Hollande..... 25 —
— — Vélin..... 10 —

POÈMES A CLAIRES-VOIES, tirage limité à 210 ex., in-16 cavalier numérotés.

Exemplaire sur Chine..... 70 fr.
— — Japon..... 50 —
— — Hollande..... 30 —
— — Vélin..... 7 —

Paul DERMÉE :

SPIRALES (poèmes) tirage limité à 220 ex. numérotés.

Exemplaire in-4° raisin, sur Japon avec deux eaux-fortes de Henri LAURENS : 150 fr.
(Il reste un exemplaire.)

Exemplaire in-4° raisin, sur Hollande, avec les deux eaux-fortes de H. LAURENS : 75 fr.
(Il reste un exemplaire.)

Exemplaire sur Vélin, in-8° Jésus, épuisé.

BEAUTÉS DE 1918, orné de dessins par Juan GRIS. Tirage limité à 216 ex. in-8° Jésus, numérotés.

Exemplaires sur Japon..... épuisé
— — Hollande..... —
— — Papier d'édition.... 10 fr.
(quelques exemplaires.)

FILMS (Contes, soliloques, duodrames) orné de dessins de Léopold SURVAGE, tirage limité à 320 ex. in-12 carré.

Exemplaire sur Japon..... 90 fr.
(Il reste un exemplaire.)

Exemplaire sur Hollande..... 50 fr.
(Il reste trois exemplaires.)

Exemplaire sur Vélin..... 15 fr.
(Il reste quelques exemplaires.)

Fernand DIVOIRE :

ISADORA DUNCAN, Fille de Prométhée, avec dessins en noir et en couleurs de BOURDELLE. Tirage : 100 exemplaires, Japon impérial, impression noir et or..... 125 fr.

Max JACOB :

LA CÔTE..... 15 fr.
LA DÉFENSE DE TARTUFFE..... 6 fr.
LE CORNET A DÉS..... épuisé

OUVRAGES SUR L'ESTHÉTIQUE.

Albert GLEIZES :

DU CUBISME ET DES MOYENS DE LE COMPRENDRE..... 6 fr.

A. OZENFANT et Ch. E. JEANNERET :

APRÈS LE CUBISME, 1 volume numéroté, 13 × 19 tiré sur fort alfa, teinté, 3e édition. 8 fr.

Maurice RAYNAL :

JACQUES LIPSCHITZ, illustré..... 15 fr.

GALERIE SIMON

29 *bis*, Rue d'Astorg — PARIS (VIIIe)

(PRÈS SAINT-AUGUSTIN)

BRAQUE DERAIN GRIS LAURENS

LÉGER MANOLO PICASSO VLAMINCK

LECTEURS, donnez-nous des adresses d'abonnés

Vous nous donnerez une preuve de votre sympathie en nous indiquant ci-dessous les nom et adresse des personnes que vous croyez susceptibles de s'intéresser à notre Revue. Nous enverrons à chacune un spécimen illustré pour leur faire connaître notre programme.

NOMS	ADRESSES

Remplir, détacher et retourner aux Editions de " L'ESPRIT NOUVEAU " 95, Rue de Seine, PARIS

CONCESSIONNAIRES POUR PARIS & LA SEINE

à NEUILLY-SUR-SEINE

ATELIERS, 11, RUE WINDSOR — TÉL. : NEUILLY 15-84

MAGASINS DE VENTE, 50, AVENUE DE NEUILLY | TÉL. : NEUILLY 16-49

Dépannage sur coup de Téléphone

UN ORGANISME NOUVEAU EN FRANCE

Demandez la liste des Firmes qui ont confié à la Société Générale de Courtage d'Assurance la direction de leurs Assurances.

Un Administrateur Délégué, un Industriel, un Commerçant doit avoir à portée de la main le rapport et le budget de son service " Assurances " établi par la

29 bis, Rue d'Astorg (8e)
Place Saint-Augustin

Téléph. : Élysées 44-27
Élysées 40-87

Adresse télégraphique :
BIENASSUR-PARIS

TARIF DE PUBLICITÉ

DIMENSIONS	PRIX par insertion	PRIX pour 6 insertions	PRIX pour 12 insertions
Pages de Couverture..... (Page entière seulement)	400 fr.	2.160 fr.	4.000 fr.
Une page de publicité.....	300 fr.	1.620 fr.	3.000 fr.
1/2 page.....	180 fr.	972 fr.	1.800 fr.
Pages dans le texte.....	PRIX SUR DEMANDE		

Format des blocs et compositions : Page entière 20 cm. × 12 cm. Demi-page 10 cm. × 12 cm.

CONDITIONS D'INSERTION

1° — *La publicité de l'***Esprit Nouveau** *devant, d'une part, bénéficier de l'esprit de la revue et, d'autre part former une partie vivante de la publication, un témoin et un exemple de l'activité vraiment moderne l'***Esprit Nouveau** *se réserve le droit de refuser toute annonce dont le sujet, la composition ou la rédaction lui semblerait incompatible avec le caractère de la publication.*

2° — *L'annonceur est tenu de fournir le texte de son annonce le 15 du mois précédant le numéro d'insertion au plus tard, les prix ci-dessus comprennent la composition typographique normale ; les frais de gravure et de clichés, s'il y a lieu, sont à sa charge.*

3° — *Le prix des annonces est payable* **par insertion** *sur remise du justificatif d'usage.*

4° — *Faute de paiement d'une échéance, le total de la souscription devient immédiatement exigible.*

5° — *Le souscripteur qui, en cas de vente, ne ferait pas prendre en charge par son cédant le traité de publicité signé par lui, demeurera responsable du paiement.*

6° — *Toutes les contestations relatives aux traités de publicité de* **l'Esprit Nouveau** *sont jugées par le tribunal de Commerce de la Seine, quel que soit le lieu de résidence du souscripteur.*

7° — **L'Esprit Nouveau** *se réserve de modifier sans préavis les prix et conditions indiquées ci-dessus.*

PROFITEZ DU BULLETIN PRIVILÉGIÉ CI-DESSOUS :

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

Société Anonyme au Capital de 100.000 Francs. — Siège Social : 5, Rue de Seine, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

paraissant le 15 de chaque mois

LE NUMÉRO 6 FRANCS (FRANÇAIS) POUR TOUS PAYS — **L'ANNÉE 70 FRANCS (FRANÇAIS) POUR TOUS PAYS**

BULLETIN D'ABONNEMENT PRIVILÉGIÉ

Messieurs,

Je vous prie de m'inscrire pour un abonnement d'un an à L'ESPRIT NOUVEAU, *à partir du premier numéro, au prix spécial de 60 francs (français) dont bénéficient les* 1.000 *premiers abonnés au lieu de* 70 *francs.*

Ci-joint vous trouverez un mandat ou un chèque de 60 francs.

LIBELLEZ : Société des éditions de l'Esprit Nouveau, 95, Rue de Seine, Paris.

NOM — *SIGNATURE*

PROFESSION

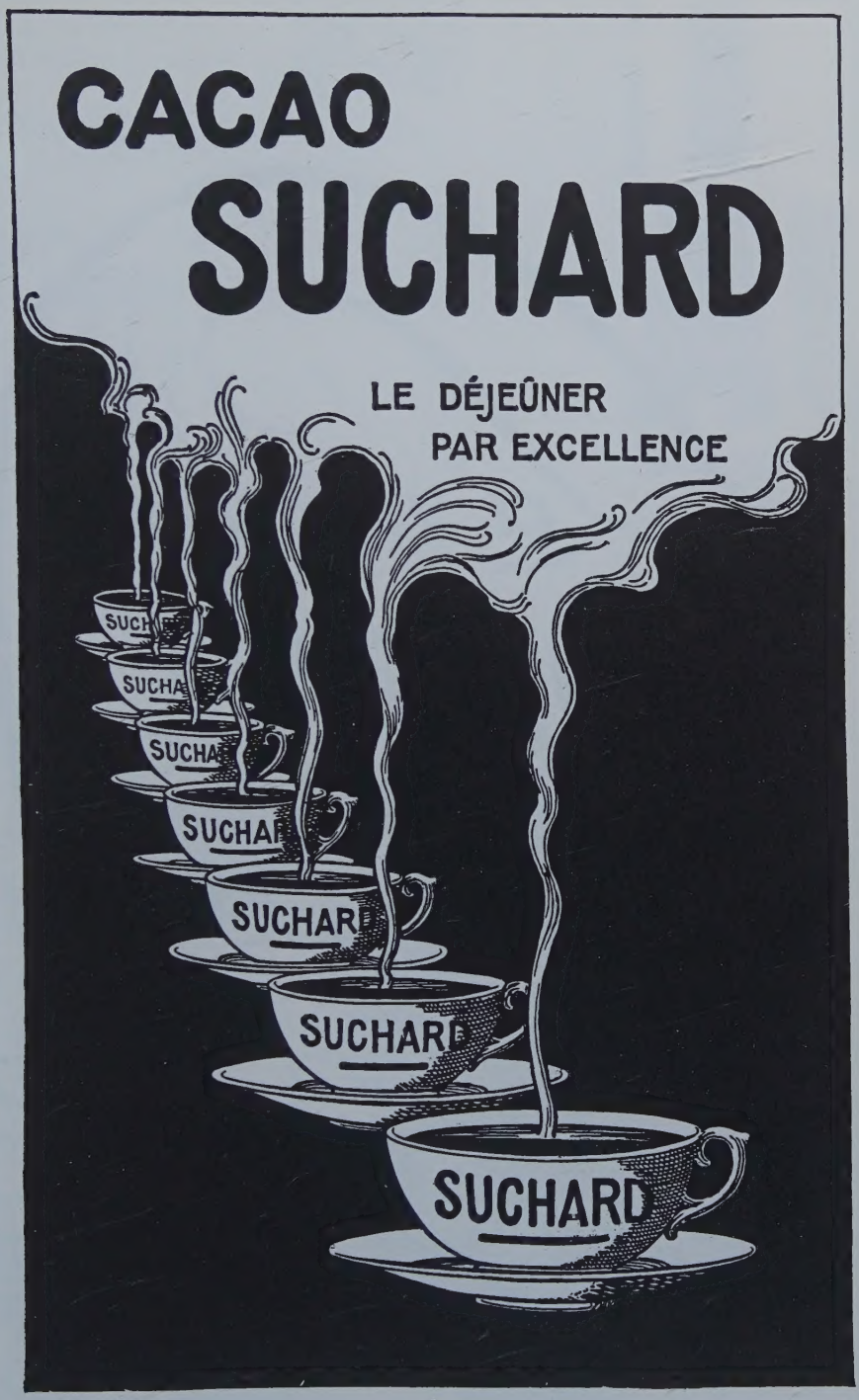
ADRESSE

Remplir, détacher, et retourner aux Editions de " L'ESPRIT NOUVEAU " 95, Rue de Seine, Paris.

A NOS ABONNÉS

A la suite des récentes augmentations des tarifs postaux, le moindre recouvrement par la poste doit être majoré d'un franc pour frais.

Afin d'éviter cette majoration, nos abonnés doivent nous adresser, dès à présent et directement, le montant de leur abonnement.


CACAO
SUCHARD
LE DÉJEÛNER
PAR EXCELLENCE
SUCHARD

La montre
OMEGA
donne constamment
l'heure exacte
En vente
chez les bons
horlogers